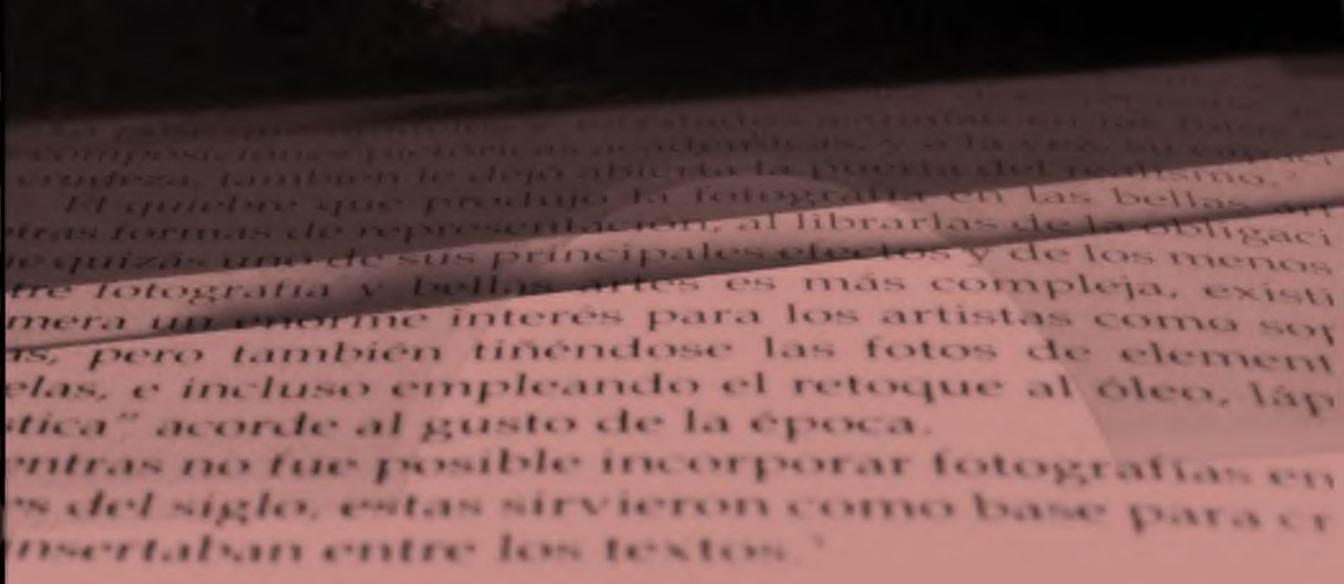
ediciones CMDF



Artículos de Investigación sobre Fotografía

Silvia Pérez Fernández
Cora Gamarnik

Montevideo deTodos | CMDF

Artículos de Investigación sobre Fotografía

Desde el año 2007, mediante una convocatoria pública, el CMDF empezó a editar anualmente un libro fotográfico de autor, con el fin de promover y difundir la fotografía y trascender el carácter efímero de las exposiciones.

En 2008, procurando estimular también la producción escrita en torno a la Fotografía y partiendo del hecho de que se trata de un campo amplio y prácticamente inexplorado, se agregó una convocatoria para la publicación de artículos de investigación inéditos sobre Fotografía.

Esta publicación es resultado de la convocatoria 2010, cuya selección estuvo a cargo de un jurado conformado por Roberto Fernández Ibáñez (por los participantes), María José Zubillaga (por la Asociación de Amigos del CMDF) y Lourdes Peruchena (por el CMDF).

Intendenta de Montevideo
Ana Olivera

Secretario General
Ricardo Prato

Directora División Información y Comunicación
María Urruzola

Equipo CMDF

Daniel Sosa - Coordinador.
Carlos Contrera - Fotografía.
Gabriel García - Fotografía.
Andrés Cribari - Fotografía.
Francisco Landro - Difusión.
Gabriela Belo - Difusión.
Magdalena Correa - Difusión.
Julieta Keldjian - Difusión.
Ana Laura Cirio - Documentación.
Magdalena Broquetas - Investigación.
Clara von Sanden - Investigación y Documentación.
Alexandra Novoa - Investigación y Documentación.
Mauricio Bruno - Investigación y Documentación.
Sandra Rodríguez - Conservación.
Valeria Martínez - Conservación.
Gianni Pece - Atención al público.
María Noel Ares - Atención al público.
Natalia Castelgrande - Atención al público.
Gonzalo Gramajo - Atención al público.
Valentín Enseñat - Administración.
Martina Callaba - Producción.
Pablo Tate - Actor.

© Silvia Pérez Fernández
© Cora Gamarnik

© 2011
Ediciones CMDF

Centro de Fotografía
http://CMDF.montevideo.gub.uy
CMDF@imm.gub.uy
Intendencia de Montevideo, Uruguay.

El contenido de esta publicación es propiedad y responsabilidad del autor.
Prohibida su reproducción total o parcial sin su previo consentimiento.

Realización:
Centro de Fotografía / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.

Impreso en Gráfica Mosca
Depósito Legal N°355.015
ISBN: 978-9974-600-68-3

Índice

Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado
Silvia Pérez Fernández ..... pág. 7

Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina
Cora Gamarnik ..... pág. 49

Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado

Silvia Pérez Fernández

Introducción

En el mercado de los bienes culturales, la fotografía fue adquiriendo un lugar cada vez más relevante desde principios de la década de 1980. Según la fotógrafa, artista y crítica norteamericana Martha Rosler, en Estados Unidos se dio un proceso particular que llevó a la fotografía desde un lugar marginal a un sitio de privilegio en el mercado del arte, hecho que remonta a cierta crisis de la pintura –históricamente y en términos relativos, mercancía con mayor afinidad con los valores de la alta cultura– hacia fines de la década de 1970.[1] En ese proceso, la fotografía no sólo tuvo que sobrellevar ciertas transformaciones formales para adecuarse a los gustos de los nuevos *marchands*, galeristas y público consumidor, sino que debió generar un discurso teórico *ad-hoc* como vehículo de legitimación. El mismo fue provisto, fundamentalmente, desde la universidad; más concretamente, por críticos y académicos del MIT nucleados en torno a la publicación *October*.[2] En España, Francisco Caja analizó cómo el deseo de inserción de algunos autores en el mercado internacional durante los años de 1980 derivó en la construcción de nuevas categorías para revisar la historia de la fotografía previa, con el fin de adecuar un pasado que fuera capaz de dar cuenta de ese presente. Así, una crítica a la producción "realista" de la década de 1960 empalmó con la instalación del discurso neo-pictorialista de la nueva generación.[3] Atendiendo estas mencio-

1 Rosler, Martha: "Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público". En Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 2001.

2 Sobre la convergencia de la producción teórica, el mercado del arte y los inicios del postmodernismo fotográfico norteamericano, puede consultarse Krauss, Rosalind y Michelson, Annette: "Fotografía: número especial. Editorial de la revista *October* nº 5" y Ribalta, Jorge: "Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna", ambos en Ribalta, J. (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, G. Gili, Barcelona, 2004, además del citado trabajo de Rosler.

3 Caja, Francisco: "De la Photo-Secession al neopictorialismo. Notas a propósito de la Primavera Fotográfica", publicado en *El Guía* N° 3, Barcelona, 1990; "La huella del desuello (*Saison en enfer*)", publicado en *Una temporada en el infierno. Catálogo de la exposición de fotografías de E. L. Carbó*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991 y "La 'hora tonta' de la fotografía española. Notas sobre 'la fotografía de los años sesenta'", intervención en las Jornadas de Estudio "Nueva Lente", Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España, Comunidad de Madrid, 1993. Los tres textos se encuentran disponibles en el sitio http://fanfrio.eresmas.net/.

nes y si se permite una generalización –puesto que profundizar el análisis excede los límites de este trabajo–, hacia los primeros años de 1980, en la fotografía de algunos países centrales tuvieron lugar procesos que reunían los siguientes rasgos: 1) el surgimiento de movimientos teóricos que, a la vez que recuperaban parcialmente planteos de las vanguardias, discutían con enfoques estructuralistas de las décadas de 1950 y 1960; 2) en ese marco, se instalaba una crítica a la tradición modernista y al documentalismo y 3) la fotografía se insertaba paulatinamente como mercancía artística. Ello acontecía mientras la historia social ofrecía panoramas muy diversos: gobiernos conservadores en EEUU y Europa, dictaduras y transiciones democráticas en gran parte de los países latinoamericanos del hemisferio sur y procesos revolucionarios en Centroamérica. Estos dos últimos contextos mostraban la vigencia –tanto en términos discursivos cuanto en la praxis política misma– de la producción documental y de prácticas artísticas ancladas en diversas tradiciones que se remontan a las vanguardias históricas.[4]

Ahora bien, ¿qué distinguió el proceso de mercantilización de la fotografía iniciado hacia fines de los años '70? Considerando los desarrollos de Fredric Jameson, una serie de factores hicieron de las imágenes en general una forma privilegiada de realización del valor en el capitalismo tardío.[5] Si bien la mayoría de sus análisis refieren al cine, a la luz de los modos hegemónicos de producción de fotografías es posible pensar a ésta bajo parámetros similares, al menos hasta mediados de la década de 1990, cuando la extensión del uso de la tecnología digital tornó necesaria una segunda reflexión para todos los medios. Por otra parte, no podemos dejar de pensar esa valorización a través de las imágenes por fuera de la globalización económica y la mundialización cultural, lo que implicaría a su vez detenernos a repensar acerca de cómo se involucran los procesos locales en el conglomerado mundial: el "diferencial de modernidad" específico de cada país o región, tal como lo ha llamado Renato Ortíz.[6]

Las líneas que siguen proponen una mirada sobre el proceso de mercantilización de la fotografía argentina de los últimos años, análisis que se inscribe en avances de una investigación en curso. En esta ocasión se ha privilegiado el punto de vista de los propios actores, los fotógrafos, utilizándose para ello y como fuente principal la revista *Fotomundo*.[7] Así como acotados metodoló-

4 He trabajado sobre el tema en "Un programa conservador. Apuntes sobre teoría y prácticas fotográficas de los '80". En Sel, Susana (comp): *Imágenes, palabras e industrias de la comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo*, La tinta ediciones, Buenos Aires, 2008.

5 Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires, 1991 y *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Manantial, Buenos Aires, 1999.

6 Ortiz, Renato: *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 1996.

7 *Fotomundo* es la única publicación fotográfica vigente en Argentina a lo largo de todo el período analizado. Fundada en el año 1966 y editada hasta la actualidad, en sus páginas se vuelcan notas técnicas, de opinión, *dossiers* sobre autores,

gicamente las fuentes y los ejes conceptuales abordados, son de provisorias las hipótesis de trabajo barajadas. En cuanto a la teoría, además de los estudios específicos sobre fotografía que se mencionan, las categorías y conceptos empleados provienen, en su mayoría, de las sociologías de la cultura de Pierre Bourdieu y Howard Becker y del materialismo cultural de Raymond Williams.

I) Los actores

Este trabajo tiene como punto de partida el año 1983, cuando se produjo el retorno a la vida constitucional en Argentina, luego de seis años y medio de dictadura militar. Estando aún pendiente un estudio integral que se aboque a la investigación de la fotografía en la etapa dictatorial, la caracterización de los actores que se realiza a continuación da cuenta del estado embrionario de la conformación del campo fotográfico. En términos históricos, culturales y políticos, ello coincidió con un momento fuertemente teñido por restos de autoritarismo que no terminaban de irse por completo y por un sentimiento antimilitarista extendido en la mayoría de la sociedad. En ese marco, confluían y divergían los intereses de fotógrafos fotoclubistas, *independientes*, reporteros gráficos e historiadores de la fotografía.[8]

Los fotoclubistas

Los orígenes de la fotografía *amateur* en la Argentina se remontan a fines del siglo XIX. Hacia inicios de la década de 1890, en las principales ciudades europeas y norteamericanas comenzaban a aglutinarse grupos de fotógrafos interesados por aspectos técnicos y estéticos de la fotografía, por su divulgación y propagación. Tributario de las discusiones en torno al carácter artístico de la fotografía, surgió el Pictorialismo, primer movimiento estético fotográfico. En ese contexto se creó en 1894 la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, que reunió a fotógrafos con inquietudes artísticas, pero no ajenos a compromisos de índole político y social: los integrantes de la SFA de A –sigla con la que sus miembros firmaban las obras– participaron del ideal modernizador, contribuyendo con sus imágenes al registro de la evolución que tanto en el campo como en la ciudad remitían al progreso del proceso de modernización. La cohesión al interior de la institución se dio, entre otras vías, por los concursos, actividad que luego se perpetuaría en el fotoclubismo. Fue en la

temas de historia y noticias de interés para aficionados y profesionales.

8 Abordé parcialmente este tema en "Fin de dictadura, inicio de disyuntivas: la fotografía argentina frente a la recuperación de la vida constitucional", *Ojos Crueles, temas de fotografía y sociedad* Nº 3, Imago Mundi, Buenos Aires, otoño de 2006.

década de 1930 cuando se asistió al surgimiento de los primeros foto clubes, a partir de los cuales se fundó la Federación Argentina de Fotografía (FAF) en 1948. Con el objeto de regularse a nivel inernacional, la FAF se afilió a la Fedération Internationale de l'Art Photographique (FIAP), con sede en Bélgica, y se constituyó en miembro activo de la norteamericana Photographic Society of America (PSA). Ambas entidades centralizan la representación y organización de la actividad fotoclubística a nivel mundial. Sin embargo, fue recién en los años de 1960 cuando se asistió en la Argentina a la mayor eclosión: a principios de la década integraban la FAF 35 fotoclubes; en 1966 la cifra ascendió a 95 y en 1970 eran 143 las entidades afiliadas, dispersas en todo el país.[9] Dicho proceso fue acompañado por la expansión del mercado de productos y la adquisición de cámaras y equipos fotográficos por sectores medios de la población.

Durante los años de la dictadura (1976-1983) la actividad de los foto clubes no se vio prácticamente perturbada. En el *vademecum* elaborado por la FAF en 1978 se recopilaron las normas del funcionamiento burocrático de las entidades afiliadas. Explícitamente quedaban excluídas las referencias a temas que podían derivar en discusiones de tipo ideológico, lo que implicaba, en términos institucionales, un activo desentendimiento del contexto político. Ello, sumado a una estética limitada y encorsetada, hicieron de la fotografía fotoclubista una actividad cultural funcional a la política represiva que impuso la dictadura. Es más: foto clubes que nucleaban a personal de la marina, la aeronáutica y la policía participaban regularmente como miembros activos de la FAF y continuaron haciéndolo entrados varios años de la etapa democrática. Lejos de ser los fotoclubistas objeto de censura, uno de sus referentes principales participó de campañas de difusión del régimen. Pedro Luis Raota, el fotógrafo de mayor popularidad durante la dictadura, fue recibido en 1979 por el General Videla, primer presidente de facto, a quien le obsequió una copia de su obra "Argentina, hoy", ganadora del primer premio en un concurso organizado por la Dirección Nacional de Turismo.[10] Fueron pocas las lecturas en voz alta sobre el involucramiento de Raota con el régimen militar; entre ellas, la de Juan Gómez, un referente histórico del fotoclubismo, quien en "Crónica de una ingratitud" manifestaba su ira e incomprensión ante la escasa cantidad de asistentes al entierro de Raota, el que "que fue y será la figura nacional de la fotografía".[11] En "Requiem para Pedro Luis Raota a diez años de su muerte", Becquer Casaballe –quien había sido reportero gráfico y luego subdirector de *Fotomundo*– daba más precisiones, haciendo referencia a la distribución hacia el exterior de colecciones de fotografías de Raota por la Cancillería durante la dictadura, "particularmente a través del Centro Piloto de París –controlado por el almirante Emilio Massera– desde

9 Di Giulio, Raúl: "20 años en los fotoclubes", en *Fotomundo* Nº224, Buenos Aires, diciembre de 1986.
10 *Foco de fotografía y artes visuales* Nº 20, Buenos Aires, julio de 1979, p. 4.
11 *Fotomundo* Nº 216, abril de 1986, p. 80.

donde se intentaba contrarrestar las denuncias sobre violaciones a los derechos humanos".[12] Pero fue la fotógrafa Alicia D'Amico –por entonces vinculada a los *independientes*–, quien desenmascaba a Raota en tiempos de la misma dictadura. Con la debida elipsis que el momento obligaba, sostenía en el Coloquio Venezia '79 La Fotografía: "Como todos sabemos, la imagen oficial es la que ofrece cualquier gobierno, a través de sus secretarías de prensa, de sus servicios de informaciones, de sus oficinas de turismo, de sus distintos organismos, de la publicidad de gobierno. También esta imagen se difunde por medio del intercambio cultural que se efectúa con otros países a través de las embajadas [...] El poder cultural en nuestro país es el que crea la imagen del cómo queremos ser, del cómo queremos que nos vean [...] El poder cultural coincide muchas veces con la imagen oficial, se intercambia con ella y la refuerza [...] Las imágenes predilectas del poder cultural se traducen en fotos convencionales de cielos con nubes esplendorosas, pozos de petróleo en contraluz, siluetas de gauchos contra cielos rojos, espigas de trigo ondeando al viento, sudorosos obreros trabajando con sonriente o reconcentrada expresión...".[13] Hay imágenes de Raota que, por cierto, eran menos sutiles que las aludidas por D'Amico, tales como "Gran Jefe", que muestra a un niño caminando, trompeta en mano, delante de una fila de soldados; "Comunicados", en la que un gaucho acompañado de una cabra simula hablar desde el interior de una cabina de telefonía pública; o "Pequeño escuadrón", en que un grupo de soldados –con fondo de tanques del ejército– corta el tránsito para permitir que cruce la calle una bandada de patos.

Habría que esperar el retorno de la vida constitucional para que asomara alguna oxigenación dentro del fotoclubismo. La creación de *Fotografía Abierta* en marzo de 1984, pretendió abrir un espacio menos dogmático dentro del dominante esquematismo. Sus integrantes sostenían que "es obligación de los mismos fotógrafos trabajar para que en nuestro país se produzca un reconocimiento similar" de la fotografía, tal como "ocurre en los grandes centros de Europa y Estados Unidos", objetivo que creyeron alcanzar junto a otros grupos al lograr que museos como el Nacional de Bellas Artes y el de Arte Moderno abrieran sus puertas a la fotografía.[14]

12 *Fotomundo* Nº 334, febrero de 1996, p. 71.
13 "La Argentina presente en el serio quehacer fotográfico", en *Foco* Nº 22, septiembre de 1979. La nota, sin firma, incluye gran parte de la intervención de Alicia D'Amico en el evento, del cual también participaron, en el capítulo dedicado a la fotografía latinoamericana, Pedro Meyer (México), Edmundo Desnoes (Cuba), Camilo Lleras (Colombia), Paolo Gasparini (Venezuela) y Boris Kossoy (Brasil).
14 García Rosa, Arturo, *Fotomundo* N° 200, diciembre de 1984, p. 90.

Los *independientes*

Si bien puede sostenerse que la práctica fotoclubista concentró gran parte de la actividad fotográfica de aspiraciones artísticas hasta el fin de la última dictadura, hubo grupos que se gestaron por fuera de dicho espacio. Entre sus primeros promotores se encontraban algunos inmigrantes volcados a la actividad profesional a partir de la década de 1930. Habiendo transitado por la vanguardia europea a fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, Horacio Coppola y Grete Stern llegaron a Buenos Aires y expusieron su obra en 1935, en el ámbito de la revista *Sur*, círculo que acogió su producción fotográfica, denigrada entonces por el esteticismo fotoclubista. Dos experiencias se dieron en la década de 1950: la *Carpeta de los Diez*, de la que participaron en distintos momentos Eduardo Colombo, Juan Di Sandro, Jorge Friedman, Pinélides Fusco, Annemarie Heinrich, Max Jacoby, Alex Klein, José Malandrino, Hans Mann, Ilse Mayer, Anatole Saderman, Fred Schiffer, Augusto Valmitjana y Boreslaw Senderowicz; y el *Grupo Forum*, impulsado por Sameer Makarius e integrado por Juan Bechis, José Costa, Max Jacoby, Julio Maubecín, Ricardo Ostermann, Humberto Rivas, Lisl Steiner y el citado Fusco. A pesar de intervenir en los mencionados proyectos, algunos de estos fotógrafos traspasaron esos espacios de pertenencia y compartieron un segmento de la práctica con los fotoclubistas. Quizás el caso de Annemarie Heinrich sea el más representativo, dado que a lo largo de su vida se involucró activamente en ambos tipos de propuestas. Sin embargo, es recién a fines de la década de 1960 y durante la de 1970 cuando algunos autores comenzaron a ser parte de experiencias alternativas, siendo aún las mismas de carácter inorgánico.

Después del I Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México en mayo de 1978, se conformó el *Consejo Argentino de Fotografía* (CAF) en octubre de 1979. Tal como lo expresaba uno de sus fundadores, Juan Travnik, el CAF intentó reunir fuerzas dispersas que desde los ´70 se identificaron con la fotografía *independiente*; se trataba de una "propuesta creativa que nada tiene que ver con la propuesta academicista y anquilosada del amateurismo", al mismo tiempo que "se propone no ya promocionar sus obras sino generar una movilización en el medio fotográfico todo".[15] Para Sara Facio, también miembro del grupo original, los objetivos del CAF fueron trascendentales para el conjunto de la sociedad y de vanguardia entre los fotógrafos: "Entre 1976 y 1982 el terror fue general y la gran tarea del Consejo Argentino de Fotografía fue estimular a los fotógrafos e inducirlos a no temer fotografiarlo todo".[16] El resto de los integrantes iniciales del CAF fueron Annemarie Heinrich, Alicia D'Amico, Cristina Orive, Andy Goldstein y Eduardo Come-

15 *Fotomundo* Nº 224, diciembre de 1986, p. 79.
16 Facio, Sara: "De la dictadura a la democracia. La memoria cuestionada", en *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002, p. 45. Nota: el texto fue publicado por primera vez en España en 1993.

saña. En 1984 se incorporaron como colaboradores Julie Weiss, Oscar Pintor, Roberto Pineda y Hugo Gez.

A partir del CAF se sucedieron otras experiencias en el marco de la propuesta *independiente* o de la denominada fotografía *de expresión*.[17] La apertura de la Galería Omega en la ciudad de La Plata fue el primer espacio para exposiciones de fotografía que se abrió con la explícita intención de dar visibilidad a la fotografía *de autor*: "un lugar abierto al público gratuitamente para fomentar y difundir la fotografía como un arte desconocido para quienes comenzaron a educar su visión (sentido tan maltratado por los medios de comunicación) viendo treinta o cuarenta fotos por mes, y viendo además algo aún más importante: la intención del que mostraba, sin censura alguna, con toda libertad expresiva", expresaba Helen Zout.[18] También la emergencia de nuevos y sucesivos agrupamientos en los primeros años de la recuperación democrática dió cuenta del dinamismo del espacio. Integrado por Elías Mekler, Filiberto Mugnani, Cristina Sarasa, Ricardo Tegni y Gabriel Valansi, en marzo de 1983 se formó el *Grupo de Fotógrafos* (GUF). En él se intentaban desarrollar algunos ejes que promovía la fotografía *de autor*, primero sobre la base de los trabajos individuales (hasta la realización en julio de 1983 de la muestra grupal *De este lado*, en la galería del Centro de Estudios de Buenos Aires) y luego a partir de la puesta en común de un tema, abordando, por ejemplo, tópicos como el erotismo y la identidad. Más adelante, sus miembros realizaron una serie de retratos de sí mismos en tanto grupo, que expusieron bajo el título *5x5* en la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín en junio de 1985.

En mayo de 1984 se conformó el *Núcleo de Autores Fotográficos* (NAF), que tuvo igualmente como objetivo "valorizar lo que se define como fotografía de autor", sin buscar "promover ningún estilo, tendencia o escuela determinada". Lo constituían Enrique Abbate, Alfredo Baldo, Hugo Gez, Eduardo Gil, Martín Glas, Eduardo Grossman, Juan Guttero, Marcos López, Gianni Mestichelli, Ataúlfo Pérez Aznar, Oscar Pintor y Helen Zout. Años después, el grupo iba a protagonizar uno de los primeros hechos de censura en el período democrático, cuando en junio de 1986 unos desnudos de Abbate, Mestichelli y Pérez Aznar eran secuestrados de la muestra exhibida en el Centro Cultural Las Malvinas, a raíz de una denuncia personal. El hecho generó la reacción solidaria de otros grupos e instituciones fotográficas.

A mediados de 1985 se creó el *Centro de Estudios Fotográficos* (CEF), una "Fundación que establece un espacio para que confluyan la fotografía y el resto de las manifestaciones del hombre; promoviendo la intelectualización de la misma, el intercambio interdisciplinario, la difusión de los

17 Sin mayor reparo en el uso indistinto de los calificativos "independiente", "de autor" o "de expresión", fotógrafos, críticos y curadores refieren de ese modo a las prácticas y a la producción considerada antagónica a la fotoclubista.
18 *Fotomundo* Nº 214, marzo de 1986, ps. 14-16. H. Zout junto a Ataúlfo Pérez Aznar fueron los fundadores de Omega.

resultados que de ello surjan y el acercamiento del autor y su obra a la crítica y al público, abriendo un foro de debate amplio y permanente".[19] El CEF se abocó a la organización de seminarios de formación y muestras fotográficas de autores nacionales y extranjeros.

El carácter alternativo de los grupos *independientes* mencionados respecto del fotoclubismo se sostuvo, casi exclusivamente, en la crítica a los límites estéticos y al sistema de concursos. Este suponía privilegiar un lazo competitivo entre los fotógrafos que debía ser reemplazado por un tipo de intercambio más nutritivo. Siendo que el marco en que estas formaciones emergieron se caracterizó por una vida cultural, social y política intensa, en la que una sociedad buscaba recuperar los cuerpos desaparecidos y las expresiones silenciadas, resulta llamativo que en estos grupos las referencias a cuestiones de carácter político o ideológico fueran explicitadas muy lateralmente.

Los reporteros gráficos

El primer medio gráfico en incorporar fotógrafos a su equipo de trabajo fue la revista ilustrada *Caras y Caretas*. Fundada en 1898 por Augusto Pellicer, se trató de una publicación con fuerte influencia en las capas medias y medias altas de la población. Desde aquella época y hasta la década de 1960, los diarios y periódicos tradicionales hicieron un uso descalificado del trabajo del fotógrafo. Los reporteros carecían de formación específica; asimismo, es ardua la reconstrucción de sus ámbitos de trabajo e inserción, puesto que la falta del crédito en las fotografías fue la norma en prácticamente todas las publicaciones. Con el proceso modernizador de la década de 1960 comenzó la profesionalización de la labor de los fotorreporteros: *Primera Plana* restituyó el crédito a las fotos,[20] a la vez que Juan Di Sandro en *La Nación,* Jorge Aguirre como *free-lance* y Paco Vera, corresponsal de la revista *Life* en Argentina y jefe de fotografía en las editoriales Abril y Atlántida, renovaron la producción fotográfica en los medios. Pero fundamentalmente se convirtieron en maestros de una generación de reporteros gráficos que renovaron la fotografía periodística de la década siguiente. A mediados de los '70, parte de la producción de estos fotógrafos se vehiculizaba a través de los suplementos y revistas de diarios y periódicos. En 1973 el gobierno peronista nacionalizó el servicio de distribución de fotografías. Se creó Noticias Argentinas (NA) para desempeñar la función que hasta ese momento habían desarrollado las agencias norteamericanas Associated Press (AP) y United Press International (UPI). En 1975 se fundó SIGLA, agencia de carácter independiente, en la que sus miembros se ocuparon íntegramente del proceso de producción y comercialización de los materiales y en la que por primera vez la editorialización quedaba en manos de los

19 Arturo García Rosa en *Fotomundo* N° 209, septiembre de 1985, p. 58.
20 En algunos períodos, *Caras y Caretas* publicó las fotografías con sus correspondientes créditos.

mismos fotógrafos. Ya en dictadura, fue creada en 1981 la agencia Diarios y Noticias (DyN) y, un año después, Imagen Latinoamericana (ILA).

El genocidio llevado adelante por el gobierno cívico-militar tuvo como centro a la clase trabajadora y a la fuerza social articulada en torno suyo. Como es sabido, la desaparición forzada de personas fue el método privilegiado por las fuerzas armadas. Los organismos de derechos humanos, surgidos para reclamar por la libertad de presos y detenidos-desaparecidos, ejercieron una activa confrontación con el régimen militar. Desde la fotografía emergió un colectivo cuya formación tuvo como origen la denuncia de la complicidad de los medios con el terrorismo de estado: el *Grupo de Reporteros Gráficos*. El mismo hizo su aparición en octubre de 1981 con la muestra *Periodismo Gráfico Argentino,* realizada en el Centro de Residentes Azuleños en Buenos Aires, en el barrio de San Telmo. Participaron de la misma 77 fotógrafos autorganizados.[21] La segunda edición se llevó a cabo hacia fines de 1982 en los salones de la Organización de Estados Americanos de Buenos Aires, con auspicio de la OEA y Kodak Argentina. El editor y fotógrafo Miguel Martelotti recordaba: "se estaba saliendo de la censura y de la autocensura [...] con las muestras de *Periodismo Gráfico* salen a la luz fotografías que muchos fotógrafos teníamos ocultas", mientras que el periodista Eduardo Blaustein señalaba la falta de respaldo fotográfico a la información sobre muertes, asesinatos y enfrentamientos en la prensa de la época de la dictadura. Roberto Gómez, director *Acción* (periódico vinculado al Movimiento de Fondos Cooperativos que dio lugar y trabajo a varios fotógrafos durante la dictadura), evaluaba la importancia de las primeras Muestras como uno de los dos grandes movimientos culturales de la época, junto a *Teatro Abierto*.[22] La *Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina* (ARGRA) no se encontraba intervenida para la época de las muestras. Fue a través de la agencia SIGLA que se conocieron en el exterior las primeras fotografías de las Madres de Plaza de Mayo.

Dos de los factores que afectaron a la fotografía de prensa en la dictadura incidieron en el devenir de los primeros años de la apertura democrática. Por un lado, la orientación que se venía desarrollando en la imagen periodística antes del golpe -el tránsito de una fotografía "objetivista" a una de tipo "interpretativa"–, que permitió evadir la censura con imágenes cargadas de opinión, posibilitó que aquellas comenzaran a ser releídas y revalorizadas. Por otro, la desarticulación de la

21 Al respecto, puede consultarse Gamarnik, Cora: "Reconstrucción de la primera muestra de periodismo gráfico argentino durante la dictadura", ponencia presentada en las V Jornadas de Jóvenes Investigadores, IIGG, FCS, UBA, noviembre de 2009.

22 Testimonios vertidos en la mesa que tuvo como tema la fotografía de prensa en la dictadura, II Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2001. Desgrabación publicada en *III Jornadas de Fotografía y Sociedad*, FCS, UBA, 2003, CDRom.

militancia gremial en el ámbito de la prensa –donde la cantidad de desaparecidos llegó a casi 100– hizo de ese sindicato uno de los más movilizados en torno al tema de los derechos humanos.

Los historiadores

Otro de los fenómenos que se dieron en la post-dictadura fue el despertar del interés por la historia de la fotografía local. Surgieron iniciativas individuales y colectivas, en las que confluyeron fotógrafos *independientes*, reporteros gráficos y fotoclubistas, junto a historiadores, coleccionistas y expertos en conservación. En todos los casos desarrollaron una activa tarea tendiente a divulgar y resguardar el patrimonio histórico-fotográfico, a través de la organización de exposiciones de fotografía antigua y la publicación de libros.

Hacia fines de 1984 los reporteros gráficos Becquer Casaballe y Miguel Cuarterolo publicaron *Imágenes del Río de la Plata, Crónica de la Fotografía Rioplatense 1840-1940*, que demandó una segunda edición en marzo de 1986. Para diciembre de ese año, ambos fotógrafos junto a Juan Travnik y el investigador Luis Priamo llevaron adelante una exposición de la Colección Witcomb, que contó con la colaboración del Archivo General de la Nación, la Dirección Nacional de Artes Visuales, el Consejo Argentino de Fotografía y la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina.

En mayo de 1985 se llevó a cabo el *Primer Encuentro Nacional de Investigadores de la Fotografía Antigua en la Argentina* en la ciudad de Quilmes (Provincia de Buenos Aires), donde se celebró la creación del *Centro de Investigaciones de la Fotografía en la Argentina* (CIFA) y la del primer museo fotográfico del país. Fueron socios fundadores del CIFA Abel y Amadeo Alexander, Becquer Casaballe, Miguel Cuarterolo, Luis Figueroa, Vicente Gesualdo, Juan Gómez, Rubén Granara Insúa, Enrico Lanza, Marcos López, Silvia Mangialardi, Luis Priamo, Julio F. Riobó, Alcibíades Rodríguez y Humberto Ojeda Ruminot.

Entre las investigaciones más importantes del período, se destaca la que llevó adelante en 1985 Luis Priamo sobre el fotógrafo santafecino Fernando Paillet, basada en la obra del autor y registros de la colección Witcomb, que él mismo había acondicionado después de encontrarlas en pésimo estado en el Archivo General de la Nación. Aquella fue profundizada en 1988, cuando una beca del Social Science Research Council dio a Priamo la posibilidad de trabajar sobre la fotografía de difuntos.

Convergencias

A pesar de las diferencias sucintamente descriptas, hubo momentos de producción conjunta entre fotoclubistas, *independientes* y otros fotógrafos no vinculados directamente con estas dos vertientes, aún durante la dictadura. Un ejemplo fue la experiencia editorial de la revista *Foco de fotografía y artes visuales*, creada en agosto de 1977 por iniciativa de Héctor Zampaglione, miembro del Foto Club Buenos Aires. Entre sus colaboradores estaban los fotoclubistas Feliciano Jeanmart, Carlos Laghi y Mario Giúdice, *independientes* como Juan Travnik y Eduardo Comesaña, el historiador Luis Priamo y Raúl Beceyro. Este último desarrolló en sucesivos números de la publicación aspectos teóricos que profundizó posteriormente.[23] En *Foco* se difundían noticias de interés general, como así también portfolios de fotógrafos como Horacio Coppola, Jorge Aguirre y César Cichero. Otro espacio común fue la realización *Buenos Aires y la fotografía* en agosto de 1983, evento que aglutinó a fotógrafos publicitarios, fotoclubistas y reporteros gráficos nucleados a partir de la ARGRA, y fue coorganizado con la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Los registros oficiales contaron el paso de 184.000 personas por la carpa instalada en Parque Centenario, sede de la actividad.

II) Hacia la construcción de un campo y de un mercado

Los años del gobierno radical encabezado por Raúl Alfonsín estuvieron signados por una renovación de la vida civil en general: en el plano cultural, con la reapertura de espacios que habían sido cerrados y la reinserción de artistas en el circuito laboral; en el plano judicial, el enjuiciamiento a las Juntas Militares; en la educación y los sindicatos, la normalización de la organizaciones gremiales, entre otros aspectos. Pero al mismo tiempo, la fragilidad institucional se ponía de manifiesto en las sucesivas asonadas golpistas a través de las cuales los militares buscaban suspender toda forma de justicia; también, en la tensión económica generada por la presión de los organismos internacionales, los grupos concentrados locales y las demandas sindicales. Tales fueron, a muy grandes rasgos, los condimentos principales del trasfondo social entre los años 1983 y 1989.

En ese escenario había un reconocimiento implícito de los deberes del Estado en todos los ámbitos. La fotografía comenzó a estar presente y tener espacios propios dentro de instituciones estatales que, poco a poco, iban cubriendo las demandas de mayor democratización. El campo fo-

23 En trabajos como *La historia de la fotografía en diez imágenes*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, y *Ensayos sobre fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

tográfico, apenas contorneado como tal durante aquellos años, fue adquiriendo rasgos particulares con el despliegue de sus lógicas internas y de los vínculos con el resto de los actores de la vida cultural y social. Se analizará a continuación cómo el campo fue estructurándose, en un recorrido que va de la sociedad de la transición democrática a la aplicación del modelo neoliberal con la presidencia de Carlos Menem. Para ello se procura el análisis del proceso de institucionalización fotográfica a la luz, por un lado, de las políticas públicas; por otro, de un producto cultural específico: los *Encuentros Abiertos de Fotografía*.

Políticas públicas

A lo largo de los años 1982 y 1983, la convergencia de propuestas fotográficas de distinta índole en el movimiento más general de despertar cultural que irrumpía con el desmoronamiento de la dictadura se desplegó, en gran medida, dentro de ámbitos informales como bares, teatros y centros culturales. Sin embargo, a partir de 1983 y sobre todo de 1984, se expusieron con cierta regularidad algunas muestras en instituciones culturales estatales, sin contar éstas aún con espacios específicamente dedicados a la fotografía: el Centro Cultural General San Martín (CCGSM), el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA) y el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), dependientes todos de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. En el TMGSM se exhibió una muestra sobre fotografía norteamericana de las décadas de 1960 y 1970, gestionada por el International Center of Photography (ICP). Galerías de arte como Lirolay, Ática, Ruth Benzacar y el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) ofrecían exposiciones fotográficas con esporádica frecuencia, mientras otros espacios no vinculados de modo directo con la fotografía albergaron las muestras internacionales más importantes que llegan al país: en la Fundación San Telmo se montó *La línea sutil*, con dirección de Giuliana Scimé y, posteriormente, *Obras maestras de la fotografía francesa*, seleccionada por Agathe Gaillard. Ambas fueron iniciativas del CAF, que también organizó *Transformaciones* en la galería Hilda Solano. El mismo CAF lanzó en julio de 1984 una convocatoria abierta sobre el tema "El desnudo en la Fotografía Argentina", en la cual se preveía, con una cuota de misterio, "una exposición en el marco de una sala adecuada a la importante investigación de la historia gráfica en nuestro país".[24] Para 1985, las exposiciones internacionales más importantes tuvieron como sede el Museo Nacional de Bellas Artes: las de Martín Chambi y André Kertesz, organizadas por el CAF, y una retrospectiva de Henri Cartier-Bresson, traída por el ICP. A la vez, el CEF fue el encargado de traer la muestra *Nadar, la bohemia fotográfica* al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

24 *Fotomundo* N° 195, julio de 1984, p. 18.

Dando inicio a la tendencia de habilitar espacios exclusivos para la fotografía en la órbita del estado, con la exposición *Maestros contemporáneos del retrato* (conformada por obras de Horacio Coppola, Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, Grete Stern y de la colección Witcomb) se inauguró en mayo de 1985 la Fotogalería Permanente en el TMGSM, designándose al frente de la misma a la *independiente* Sara Facio. A principios del año siguiente ocurrió lo propio en el Centro Cultural Las Malvinas y se consolidó el espacio fotográfico del CCCBA, con la apertura en el mes de abril de *FotoEspacio*; el también *independiente* Oscar Pintor fue nombrado asesor fotográfico de dicho centro cultural. Los propósitos fundacionales de *FotoEspacio* fueron más explícitos que los antes mencionados: la promoción de nuevos artistas, el rescate de los fotógrafos provincianos de principios de siglo y la realización de seminarios, talleres y conferencias. Un archivo de fichas personales en las que se incluían fotografías y un retrato "o preferiblemente autorretrato" de los aspirantes a exponer sugería una mayor transparencia en los procedimientos, a la vez que facilitaba el contacto con los fotógrafos del interior del país. El ciclo se inauguró con *La nueva mirada,* muestra que habría de convertirse en la convocatoria anual a través de la cual intervinieron quienes habían iniciado su producción en democracia. Escasa cantidad de salas, de muy menor trascendencia, fueron abiertas de allí en más.

En el proceso de institucionalización transcurrido entre 1983 y 1989 se asociaron un Estado que acompañó y dio aire a la participación cultural en general, con el interés que movió a los distintos actores a aprovechar ese contexto para hacer ingresar a la fotografía dentro de los ámbitos de legitimación. Dicho proceso podría ser calificado de "*amateur*", en el sentido de que tanto los fotoclubes como institución cuanto los fotógrafos *independientes* (en términos individuales o colectivos) pugnaron tras el interés común de que la fotografía lograra un creciente reconocimiento cultural y no un posicionamiento –al menos de manera inmediata y explícita– en términos de mercado. En tal sentido, las formas de intervención de los mencionados actores reconocía: 1) a los espacios estatales como legitimantes, en los cuales la fotografía podía aspirar a cierta consagración artística; 2) la participación restringida de empresas privadas en el auspicio de eventos tales como concursos y encuentros;[25] 3) un debate estético existente pero limitado, en el cual los *independientes*, que ocupaban cargos de dirección o coodinación en los principales sitios de legitimación, constituyeron la voz innovadora.

25 Los catálogos consultados dan cuenta de que empresas nacionales o multinacionales, importadores o fabricantes, distribuidores y/o comerciantes colaboraban para solventar la edición de los mismos catálogos, la compra de materiales o el otorgamiento de premios.

Por otro lado, las políticas públicas se limitaban, casi excluyentemente, a la organización de concursos, que eran auspiciados desde distintos niveles de la gestión estatal (municipal, provincial y nacional) de todo el país. Por lo general, los certámenes eran co-organizados con foto clubes locales cuando se trataba de dependencias del interior, mientras que las secretarías de estado o instituciones de rango nacional recurrían a los tradicionales y de mayor peso institucional, ubicados en la ciudad de Buenos Aires. El panorama se completaba con la realización del Salón Nacional de Fotografía por parte de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Los organismos estatales también solían auspiciar muestras y eventos en distintas localidades, como el *Encuentro Fotográfico Mar del Plata 85*, auspiciado por la Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de General Pueyrredón; las *Jornadas de Fotografía Buenos Aires - La Plata* del año 1988, con auspicio de la Dirección Nacional de Artes Visuales y el *Mes de la fotografía en Salta*, organizado por la Dirección General de Cultura de la Provincia y patrocinado por la Dirección Nacional de Artes Visuales y la Federación Argentina de Fotografía. Como es costumbre, estos auspicios se acotaban por lo general a proporcionar un marco institucional y/o una contribución económica simbólica. En otra dirección, es de destacar la creación o incorporación de archivos fotográficos en instituciones con vistas a fortalecer el patrimonio cultural; por ejemplo, los de las ciudades de Gaiman y Cosquín.

Las características generales esbozadas en las líneas precedentes cambiaron con el inicio de la presidencia de Carlos Menem, que asumió luego de un llamado anticipado a elecciones en julio de 1989. Julio Bárbaro fue nombrado Secretario de Cultura, quien designó como Director Nacional de Artes Visuales a Martín Mazzei, publicista del Partido Justicialista que había sido docente de Diseño Gráfico en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA. Mazzei sostenía en un reportaje que por medio de la "elaboración de proyectos participativos basados en el pluralismo de ideas y en la federalización, con la colaboración de empresas privadas [...] la fotografía estará integrada a los grandes temas del proyecto nacional pregonado por el gobierno justicialista de Carlos Menem: unidad nacional, revolución productiva e integración latinoamericana".[26] Para lograr estos propósitos y que la gente "consuma más fotografía", el lugar otorgado a las empresas no era menor: "Se pueden establecer sociedades mixtas y que las cosas no se hagan como ha sido tradición, en base a un mecenas que pone el dinero y no lo ve nunca más". Tenía la intención de nombrar asesora de la Dirección a Sara Facio, para cuya editorial –La Azotea– Mazzei había trabajado.

Ni la gestión cultural ni la de gobierno respetaron los contenidos y el sentido de la "revolución productiva" sostenidos en los discursos de la campaña electoral. Por el contrario, la política

26 *Fotomundo* Nº 258, octubre de 1989, ps. 34-35; entrevista de Bécquer Casaballe.

económica general, de corte neoliberal, achicó la escasa industria fotográfica nacional, al tiempo que amplios sectores de las capas medias adquirían equipamiento fotográfico otrora inaccesible, debido a la nueva relación cambiaria de 1 a 1 entre peso y dólar. El aluvión de nuevos practicantes, sumado a otros factores, fue determinante en la eclosión de la oferta educativa de los años siguientes.

Con la privatización de las empresas estatales –un emblema de la política menemista– no hubo especial resguardo de sus archivos fotográficos. La fotografía, que había sido un instrumento privilegiado para el registro del proceso de modernización durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX a nivel mundial, fue empleada en Argentina por empresas y dependencias estatales, las que crearon departamentos fotográficos con vistas a documentar la construcción de la Nación y la presencia del Estado desde la década de 1890 en adelante.[27] Luis Priamo realizó en agosto de 1991 un relevamiento aproximado de los archivos de las áreas que estaban bajo la órbita del Ministerio de Economía y Obras y Servicios Públicos. Los archivos de las empresas estatales YPF, Gas del Estado, Agua y Energía, Obras Sanitarias, Ferrocarriles Argentinos, Segba, Vialidad Nacional y Construcciones Portuarias y Vías Navegables sumaban alrededor de 563.000 piezas que incluían negativos, diapositivas y copias.[28] Una ley del año 1961 obligaba a las empresas del estado a entregar cada cinco años la documentación que tenían bajo su custodia al Archivo General de la Nación (AGN). La ley nunca fue reglamentada y no hubo mención especial en los decretos y leyes de las privatizaciones que tendiera a la preservación de aquel patrimonio. Esta situación abrió la posibilidad para que la Fundación Antorchas dispusiera de una fototeca a cargo de especialistas en conservación destinada a "proteger y conservar colecciones fotográficas de interés histórico en riesgo de arruinarse, perderse o dispersarse", la cual fue ofrecida a las empresas estatales para que resguardaran allí sus colecciones hasta tanto el AGN pudiera albergarlas y almacenarlas adecuadamente. Esta iniciativa de la Fundación Antorchas contó con el respaldo de legisladores de los partidos radical, justicialista y socialista.

Otra de las transformaciones desencadenadas durante el gobierno de Menem ocurrió en los medios de información. El diario *Clarín* devino en exponente privilegiado de la concentración mediática, proceso para el que necesitó, entre otras cosas, adecuar legalmente el estatuto del periodista y la ley de propiedad intelectual, de modo que los derechos de sus empleados no colisionaran con la nueva estructura de la empresa. En 1992 el matutino obligó a los fotógrafos a firmar una carta en la que cedían sus derechos sobre las fotografías al medio. El texto incluía las siguientes consideraciones: "Por la presente dejo constancia de que en virtud de la relación permanente que me une al diario *Clarín*, las

27 Príamo, Luis: "Fotografía y Estado moderno", en *Ojos Crueles temas de fotografía y sociedad* Nº 1, Imago Mundi, Buenos Aires, 2004.
28 *Fotomundo* Nº 301, mayo de 1993, ps. 50-54.

fotografías que se publican con mi nombre han sido adquiridas por la sociedad Arte Gráfico Editorial Argentino S.A. y son propiedad de la misma" [...] "La precedente manifestación tiene el alcance de reconocer que he cedido al diario el derecho a la reproducción de tales fotografías y la consecuente facultad para oponerse a que la misma se efectúe por mí o por terceros sin su autorización".[29] Al menos tres cuestiones merecen ser apuntadas: 1) la flexibilización laboral en el ámbito de la prensa como correlato de la concentración; 2) la ofensiva contra los derechos autorales, cuestión que devendrá clave cuando al poco tiempo se vislumbren las posibilidades brindadas por la tecnología digital[30]; 3) el quiebre que produjo en la fuerza de los reporteros gráficos: no sólo porque los confrontó la discusión en torno a la preservación de la fuente laboral y la resignación de los derechos autorales, sino también porque comenzó a perfilarse –mejor aún: a redefinirse– la figura del editor fotográfico. Miguel Ángel Cuarterolo, prosecretario gráfico de *Clarín* en aquel momento, entendía que la carta de cesión de derechos no hacía más que convalidar una relación de hecho en el ámbito laboral. *Clarín* dio así inicio a un modo de producción editorial que luego se extendería a otros medios: la utilización del trabajo periodístico hacia otros proyectos del mismo grupo económico eludiendo los derechos patrimoniales de los autores. Como era previsible, la medida fue repudiada por la ARGRA, gremio de los reporteros gráficos. El reportero Ángel Juárez se negó a firmar y su nombre fue eliminado en el crédito de sus fotografías publicadas por *Clarín*.

Para una comprensión de las transformaciones operadas en el campo fotográfico durante los años abordados, las nociones gramscianas de hegemonía, coerción y consenso continúan siendo una herramienta idónea. Tal perspectiva de análisis permite pensar el proceso de construcción de hegemonía en relativa autonomía respecto de las transformaciones de la estructura económica y al menemismo como una fase particular del desenvolvimiento de las clases dominantes. En ese sentido, la esfera cultural se plantea como una instancia cuyas producciones guardan relaciones de diversa índole –a menudo contradictorias– ya no solo con el devenir de la base económica, sino con los distintos momentos en que se despliegan las lógicas política y social general. Siguiendo la línea planteada por Alberto Bonnet, puede entenderse el menemismo como un proyecto en dos etapas. La primera estaría definida por el mecanismo coercitivo que impuso una profunda modificación de

29 *Fotomundo* Nº 293, septiembre de 1992, p. 28.

30 La valorización del capital generada por la producción fotográfica bajo tecnología "analógica" se modificó con la implementación de las tecnologías digitales, siendo el control de los derechos autorales un objetivo primordial para la obtención de la plusvalía. Para una aproximación al tema, puede consultarse Roldán, Martha: "Capitalismo informacional, industrias de la comunicación y organización del trabajo en la producción de contenidos en la rama editorial. Reflexiones sobre su contribución al desarrollo en Argentina 2000s", en Sel, Susana: *Imágenes, palabras e industrias de la comunicación*. Op. cit.

las relaciones económicas y sociales: achicamiento del Estado a través del desguace de sus empresas y expulsión de la fuerza de trabajo al desempleo. Ello sentaría las bases para el posterior despliegue de la hegemonía menemista en base al consenso –sobre todo de las capas medias– sobre el cual a su vez, sostiene Bonnet, reposa la amenaza del retorno de la coerción económica.[31]

Si el campo fotográfico se vio transformado por la incidencia directa de la política económica (desindustrialización, importación legal e ilegal de equipos), a partir de 1994 comenzó el período en que la cultura política del menemismo y su política cultural afectaron más directamente la vida cultural y política general, arrastrando tras de sí a las tibias gestiones municipales o provinciales opositoras. En tal sentido, la ciudad de Buenos Aires –por otro lado, centralizadora de gran parte del movimiento fotográfico nacional– no se diferenció más que por matices del rumbo general. Sin embargo, es necesario contemplar dos factores externos que intervinieron complementariamente en el citado marco: la extensión de la globalización cultural a las manifestaciones fotográficas y la incorporación de las tecnologías digitales. Ambos elementos añadieron nuevos actores culturales y comerciales al elenco conocido y estable del mundo de la fotografía analógica.[32]

Otra dimensión del análisis es el la formación. En el transcurso de la etapa analizada, fueron sustantivos los cambios cuali y cuantitativos referidos a los contenidos e instituciones de enseñanza de fotografía a los que asistieron la importante masa de nuevos practicantes. Similar a lo ocurrido en el campo cinematográfico, en el fotográfico puede observarse la correlación de varios factores en los últimos años de la década: las transformaciones económicas que ampliaron la cantidad de aficionados y, por ende, la demanda educativa; los fotógrafos que comenzaron a ver en la enseñanza un complemento de los ingresos que obtenían profesionalmente; las "novedades" curriculares que ingresaron a la enseñanza de la fotografía a través de las experiencias de jóvenes fotógrafos y artistas que estudiaron en el exterior y/o que ya tenían una formación en alguna disciplina visual o proyectual.

Desde 1983 y hasta mediados de la década de 1990 hubo una estabilidad importante en términos de enseñanza y formación. Siendo que la fotografía, históricamente, fue relegada en las escuelas de arte, durante décadas predominó un aprendizaje informal ligado al oficio, hasta que en los años '60 los fotoclubes acercaron numerosa cantidad de gente a sus cursos. En 1969 se creó el Instituto Municipal de Arte Fotográfico y Técnicas Audiovisuales (IMAFTA) en la ciudad de Avellaneda, al que se sumó la Escuela Técnica Nº 31 "Armada Argentina" ("Benito Quinquela Martín"

31 Bonnet, Alberto: *La hegemonía menemista: el neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001*, Prometeo, Buenos Aires, 2007, p. 218.

32 "Mundo de la fotografía" remite al sentido con que el norteamericano Howard Becker señala los alcances de concepto de "mundo del arte", en *Los mundos del arte, sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2008.

desde 2004) en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires. En ambos establecimientos terciarios, sobre todo en la "Escuela de Avellaneda", estudiaron muchos fotógrafos que se desempeñaron en el terreno profesional desde la década de 1970; algunos de ellos dictaron clases en forma particular durante los '80 y hasta entrados los '90. A excepción de las escuelas de nivel terciario, que profundizaban la enseñanza de los contenidos técnicos, el resto de la oferta educativa era muy similar: un curso introductorio de manejo de cámara, seguido de otro sobre laboratorio blanco y negro, más alguno relativo a iluminación o composición. Tópicos como historia o estética eran prácticamente inexistentes. Instituciones gremiales como la ARGRA y profesionales como la FOP (Asociación de Fotógrafos Publicitarios) y AFPRA (Asociación de Fotógrafos Profesionales de la República Argentina) ofrecían cursos ligados a la reportería gráfica, la publicidad y la fotografía de sociales, respectivamente. En términos generales, la mayoría de los fotógrafos partían de una formación semejante que luego era completada en la práctica profesional o artística. Un relevamiento del contenido de los programas de enseñanza de fotografía instrumentados en instituciones de nivel terciario y universitario de la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense efectuado en el año 2005 mostraba la cristalización de las transformaciones que se dieron durante la década de 1990.[33] La incorporación de materias con contenidos de estética, semiótica, historia y creatividad completaron un cuadro educativo demasiado pobre, donde eran particularmente manifiestas las carencias en esos tópicos. La mayoría de los cursos en que se impartían tales temáticas estaban situados por fuera de los ámbitos tradicionales: anexados como complemento en los programas de algunas escuelas de fotografía, en cursos y talleres particulares y en espacios de extensión de la enseñanza universitaria.

Los cambios mencionados resultan significativos en tanto otorgan visibilidad a las transformaciones más generales del campo y muestran una nueva etapa de su reproducción. La enseñanza de la fotografía se había convertido en un espacio más de disputa simbólica en donde convivían y pugnaban intereses artísticos, profesionales y culturales anclados en viejas y nuevas tradiciones.

Los Encuentros Abiertos de Fotografía

A nivel mundial, la búsqueda de nuevos mercados, la globalización económica y la mundialización cultural fueron moldeando el "festival" como forma adecuada para satisfacer distintas variables y demandas intervinientes en la configuración del mercado de bienes simbólicos. Se trata de un tipo de producto idóneo para que la fotografía, el cine, la música, la danza, el teatro y otras

33 Trabajo realizado en el marco del proyecto *Estudios sobre cine y fotografía desde los '80. Hacia la construcción de un enfoque transdisciplinario en ciencias sociales*, dirigido por la Dra. Susana Sel, correspondiente a la programación científica 2004-2007 de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UBA y radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales.

expresiones viabilicen la confluencia de artistas, público, gestión cultural estatal y capitales privados. En el caso de la fotografía, los festivales nacieron con *Les Rencontres d'Arles* en 1969, creados por el fotógrafo Lucien Clergue y el escritor Michel Tournier, entre otros. Desde entonces y durante casi dos décadas, Arles fue *el* punto de encuentro entre fotógrafos y de ellos con aficionados y público en general. Sus actividades centrales durante años han sido las exposiciones y proyecciones, las charlas y el visionado de portfolios entre los mismos fotógrafos. La mística que supo acompañar aquellos encuentros al aire libre en la noche cálida del verano francés aún continúa vívida en los relatos de quienes fueron sus primeros asistentes locales. Sin embargo, las crónicas más recientes dejan traslucir la adecuación de su formato tradicional a las pautas que se extendieron desde los años '90, con una mayor participación de gobiernos locales, galerías de arte y empresas de servicios, convocados por un producto cultural que fue creciendo exponencialmente. Un trabajo realizado por Silvia Mangialardi indica que la cantidad de festivales de fotografía, tomando como punto de partida Arles, se incrementó del siguiente modo: 1969:1; 1980:2; 1990:8; 2000:21; 2008:36, 22 de los cuales tienen lugar en países periféricos.[34]

En la Argentina de la recuperación democrática se desarrollaron eventos de este tipo, entre los cuales se destacan el *Encuentro Fotográfico Mar del Plata '85*, que tuvo lugar entre los meses de marzo y abril y fue organizado por los fotógrafos locales Osvaldo Fulgenzi y Mario Gemín. Se trató de una serie de muestras, talleres, seminarios y proyecciones de películas sobre historia, estética y otras problemáticas de interés; la mayoría de los disertantes fueron fotógrafos, pero también participaron profesionales provenientes de áreas humanísticas. El coloquio final del encuentro resolvió convocar a la realización de un taller sobre "Análisis de la imagen fotográfica" que contara con la presencia de "un grupo de asesores formado por sociólogos, psicólogos, filósofos y semiólogos", con el propósito, entre otros, de crear "un cuerpo de analistas de la imagen fotográfica".[35] Además, se propuso realizar un censo de fotógrafos del interior del país, videos sobre historia de la fotografía y reportajes, como también la organización de un cuerpo consultor y un grupo de trabajo con el fin de elaborar un programa tipo de estudios de fotografía para ser aplicado en los niveles primario y secundario y en la formación de los docentes. Si bien la gran mayoría de estos objetivos no se concretaron, es importante subrayar la originalidad de la propuesta, tanto a nivel nacional como internacional. En julio del mismo año, el Foto Club Santa Fé realizó la *1º Semana Nacional de la Fotografía*, que incluyó muestras de la ARGRA, la FOP y Fotografía Abierta; conferencias y las

34 Mangialardi, Silvia: presentaciones realizadas en la III Bienal de Fotografía Documental, Tucumán, Argentina, octubre de 2008 y en la feria Buenos Aires Photo, Buenos Aires, octubre-noviembre de 2008. Nota: alguno de los eventos contabilizados por Mangialardi podrían no ser considerados "festivales" según la caracterización formulada en el presente artículo.

35 *Fotomundo* N° 206, junio de 1985, p. 22.

tradicionales exposiciones del Salón Anual del Foto Club. Este evento fue antecedente inmediato de los primeros *Encuentros Abiertos de Fotografía*, en tanto los temas abordados cuanto los conferencistas participantes en gran medida se reiteraron.

Los *Encuentros Abiertos de Fotografía* fueron creados por Elda Harrington y Alejandro Montes de Oca en agosto de 1989, como celebración de los 150 años transcurridos desde que el procedimiento fotográfico desarrollado por Daguerre y Niépce se presentara ante la Academia de Ciencias de París.[36] Ambos fotógrafos habían estudiado en el Instituto Superior de Arte Fotográfico (ISAF), fundado y dirigido por Pedro Luis Raota; fueron directores de los *Encuentros* y de la Escuela Argentina de Fotografía, que había sido inaugurada en 1987, hasta 2008; desde entonces, Elda Harrington está al frente tanto de los *Encuentros* como de la Escuela.

Los *Encuentros* se constituyeron en un elemento activo de la dinámica del campo y, sobre todo, del proceso de legitimación y mercantilización.[37] Tal hipótesis se basa en el análisis de la evolución de los siguientes indicadores: inserción de los fotógrafos (adhesión al espacio fotoclubista y/o de la fotografía *independiente* para el caso argentino; pertenencia institucional y/o referencias fotográficas en los extranjeros); temas abordados en charlas, conferencias y talleres; muestras (procedencia de los expositores, mecanismos de selección, ámbitos de exposición, temáticas abordadas); temas y docentes de seminarios o talleres; otras actividades como visionado de portfolios y acciones en la vía pública y auspiciantes comerciales e institucionales.[38] Estos indicadores han permitido identificar diferentes zonas y agentes en disputa por el capital simbólico en términos cronológicos. A partir de su análisis pueden distinguirse tres etapas, las que se analizan a continuación.

Un primer período abarca los primeros cinco *Encuentros* y transcurre entre 1989 y 1993. A lo largo de esos años se observa una confluencia entre fotógrafos fotoclubistas e *independientes*. Los *I Encuentros*, realizados en la sede de la Escuela Argentina de Fotografía, contaron con la participación de 22 conferencistas, de los cuales la mitad lo hizo en calidad de fotógrafo profesional o técnico, 6 se enrolaban en el fotoclubismo, 4 entre los *independientes* y el restante representaba a

36 Cabe señalar que el aniversario fue ocasión para que a nivel mundial se organizaran distintos eventos, muchos de los cuales derivaron en el inicio o profundización de procesos de legitimación cultural y artística de la fotografía. Los Encuentros Abiertos de Fotografía tendrán lugar siempre en el mes de agosto.

37 Desarrollé este tema en: "Del amateurismo al mercado: la fotografía argentina en tiempos de globalización. Un estudio de caso", ponencia presentada en la VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR, octubre de 2009, UNSAM, Buenos Aires.

38 La información fue obtenida de catálogos oficiales, notas publicadas por la revista *Fotomundo* y del sitio web de los Encuentros Abiertos de Fotografía-Festival de la Luz www.encuentrosabiertos.com.ar .

una empresa auspiciante. Algunos de los temas tratados fueron "El significado histórico y la proyección en el mundo moderno de la fotografía, su incidencia en la cultura y posibilidades expresivas", "Fotografía de modas para revistas femeninas", "Fotografía de cocina para revistas" y "Juzgamientos y jurados en el ámbito fotoclubista". Se proyectó un video que abordaba la técnica y los procedimientos en el estudio de fotografía publicitaria. Alicia D'Amico relató su experiencia como invitada a *Les Rencontres d'Arles*, en los que dictó un taller sobre "Fotografía antropológica". Un publicitario y fotoclubista trató el tema de cómo trabajar con modelos. El norteamericano Don Rypka (que se desempeñaba entonces en la agencia DyN y posteriormente sería editor del diario *La Nación*) presentó el audiovisual *'Argentina hoy, desde la mirada de un fotoperiodista extranjero*, mientras que el reportero gráfico Ricardo Alfieri (padre) disertó sobre la fotografía deportiva y sus vivencias detrás de la cámara. El fotógrafo publicitario Ricardo Sanguinetti proyectó sus realizaciones cinematográficas sobre la Patagonia andina. Se dictaron clases sobre el procesado de diapositivas color y Cibachrome y un técnico habló sobre cuidados y conservación de equipos fotográficos. La mesa de cierre, titulada "La fotografía argentina contemporánea", estuvo integrada por los *independientes* Eduardo Comesaña y Ataúlfo Pérez Aznar, los fotoclubistas Aníbal Uslenghi y Jorge Compiano, además del mencionado Sanguinetti. Hubo una sola muestra, en la que expusieron los directores de los *Encuentros*. Según los organizadores, el evento reunió a un nutrido público conformado por aficionados y profesionales, con delegaciones de varias provincias y localidades del interior del país, hecho que evidenció "la avidez que existe de ámbitos participativos y democráticos en los que puedan confluir las diferentes tendencias fotográficas del medio nacional".[39] Las actividades desplegadas en estos *I Encuentros* –y, en general, a lo largo de todo este período, en el que varios de los disertantes expondrán año tras año, reiterativamente, temas de su especialidad–, la heterogénea procedencia de los fotógrafos y de los contenidos por ellos abordados expresan el estado de las necesidades y carencias del ámbito local en aquellos años. Los *Encuentros* se situaron como espacio de contención, visibilidad y diálogo entre las dos corrientes principales de la práctica artística, pero también de intercambio, aprendizaje y formación técnico-profesional básica del público fotógrafo.

La segunda edición de los *Encuentros*, al año siguiente, volvió sobre en una variedad temática de similar tenor: "Qué carajo (sic) es el color", "Introducción a la fotografía científica", "Técnicas especiales en diapositivas", "Transformaciones fotográficas, maquillaje y glamour" y "Fotografía satelital", mientras que un representante de la empresa Hasselblad habló acerca del formato medio. Dentro de las temáticas que expresaban, de algún modo, la renovación por parte de los *independientes*, Juan Travnik se refirió a "Una aproximación a la estética fotográfica" y Eduardo Comesaña habló acerca de "Erich Salomon, pionero del fotoperiodismo moderno". Fue invitado a participar

39 *Fotomundo* Nº 258, octubre de 1989, p. 52.

Luis Priamo. En cada jornada tuvo lugar una muestra fotográfica distinta, con trabajos de Becquer Casaballe, el estudio Luzzi-Sanguinetti, Alicia Sanguinetti, Annemarie Heinrich, Jorge Compiano, Beatriz Cullen y los directores Harrington y Montes de Oca, exhibiéndose fotografía documental, publicitaria, de ballet y "artística". Se realizaron seminarios sobre el mejoramiento de las fotografías en blanco y negro y holografía. Al igual que el año anterior, auspiciaron la empresa Fuji y la revista *Fotomundo*.

En 1991, la novedad que aportaron los *III Encuentros* fue la realización de talleres, desarrollados en forma paralela y con una duración de varias jornadas. Se titularon El retrato periodístico, Fotografía de modas, Ensayo, Mejore sus fotos Blanco y Negro, Fotografía de sociales y El retrato, los que fueron dictados por Eduardo Comesaña, Alfredo Willimburg, Adriana Lestido, Jorge Compiano, Mauricio Dolinsky y Julie Weisz, respectivamente. Los organizadores dispusieron de becas y medias becas para facilitar la participación de residentes del interior, con el propósito de federalizar el acceso al movimiento centralizado por la ciudad de Buenos Aires. Resulta llamativo que algunas charlas giraran en torno a temas técnicos elementales como "Profundidad de campo", al tiempo que otras incursionaban en cuestiones algo más complejas como la realización de hologramas. Distintos disertantes abordaron la obra de autores como Ansel Adams, Diane Arbus y Robert Mapplethorpe. El documentalismo y el periodismo gráfico estuvieron presentes en las charlas de Jorge Aguirre y Antonio Legarreta y en las conferencias referidas a la fotografía soviética y a Cartier-Bresson en la India. Raquel Bigio, por su parte, relató sus "Crónicas de Arles 91". Una mesa redonda sobre el desnudo en fotografía contó con la participación de fotógrafos y el psicólogo social Joaquín Pichon-Rivière. El catálogo anunciaba que luego "se agregarán en una segunda instancia políticos, periodistas y sacerdotes", iniciativa que no se concretó. Otra mesa debatía sobre fotografía argentina contemporánea, con la presencia de fotoclubistas e *independientes*.

En *IV Encuentros* se introdujeron temas relativamente novedosos, como bancos de imágenes, emulsionado sobre papeles, nuevas tecnologías de la imagen, lenguaje visual; se volvió sobre otros que no lo eran tanto, como composición y visión, introducción al color, retrato y fotometría. Fue proyectado un video sobre *The Americans* de Robert Frank, mientras que Ataúlfo Pérez Aznar habló de la influencia de Walker Evans en la fotografía norteamericana contemporánea. Otro video estuvo dedicado a un fotoclubista emblemático, Feliciano Jeanmart. Andy Goldstein (co-fundador del CAF y director de la Escuela de Fotografía Creativa) mostró imágenes de su trabajo *Gente en su casa*. El reportero Jorge Salto se refirió al fotoperiodismo de revistas y el editor del diario *Página 12* –medio que auspició el evento– Miguel Martelotti, a la edición fotográfica. La innovación de estos *Encuentros* fue el análisis de portfolios. Se abocaron a la tarea Alicia D'Amico, Jorge Mónaco, Jorge Aguirre, Sara Facio, Luis Morilla y Juan Travnik, expresando, nuevamente, la co-presencia de fotoclubistas e *independientes*.

Los *V Encuentros*, realizados en 1993, cerraron el primer período. Asomó por primera vez la temática digital, al tiempo que de los secretos del laboratorio foto clubista se pasó al *Fine art print*, en lenguaje de galería. La fotografía *de autor* fue explorada en charlas referidas a "Ernst Haas, William Klein, Franco Fontana", "Eugene Atget, el padre de la fotografía documental moderna" y "Panorama de la fotografía latinoamericana". Se proyectó un video sobre Annemarie Heinrich y otro realizado por la Academia Nacional de Bellas Artes, con participación de Aldo Sessa; Alicia D'Amico habló sobre "Mi fototeca ideal"; Julie Weisz y el pintor Juan Doffo dieron cuenta, por primera vez, de la confluencia de plásticos y fotógrafos, cuando disertaron sobre "Apertura creativa de la fotografía en el fin del milenio". El dato novedoso fue la presencia de un invitado internacional, el francés Lucien Clergue, creador de los *Rencontres d'Arles*. La revisión de portfolios estuvo a cargo de Sara Facio, Eduardo Grossman, Miguel Martelotti, Alicia D'Amico, Ricardo Sanguinetti y Jorge Aguirre. Auspiciaron las empresas Fuji e Ilford, el diario *Página 12* y las revistas *Fotomundo* y *La Maga*. Cabe mencionar que durante toda esta primera etapa, varios de los conferencistas que intervinieron en los Encuentros eran, simultáneamente, docentes de la Escuela Argentina de Fotografía.

A partir de los *VI Encuentros* los organizadores apostaron definitivamente a la fotografía *de autor*. La sede de los *VI* y *VII Encuentros*, realizados en 1994 y 1995 respectivamente, se trasladó a la Fundación Banco Patricios. Comenzó un ciclo que contemplaba la participación de invitados internacionales: el norteamericano Ralph Gibson, Jean-Claude Lemagny (director del Cabinet des Estampes de la Biblioteca Nacional de París) y Jack Delano, quien había sido integrante del proyecto de la Farm Security Administration. Auspiciaron las respectivas embajadas junto a la Alianza Francesa. De esta manera, los *Encuentros* "adquieren un nivel poco común que no tiene antecedentes en eventos similares realizados en el país".[40] El fotoclubismo no ocupó parte alguna en la programación, al tiempo que comenzaron a ser convocados representantes de espacios culturales diversos, hecho que expresa una alianza incipiente con actores de la gestión estatal y privada. Participaron de la mesa sobre "La fotografía y el lugar que le corresponde" de los *VI Encuentros* la Directora de Museos Inés Urdapilleta, el Director del Museo de Arte Moderno Raúl Santana, el Director de las Salas Nacionales de Exposición Julio Sapollnik y la galerista Ruth Benzacar. Respecto de las temáticas de charlas y talleres, al eclecticismo de la etapa anterior continuó vigente. Algunas conferencias abordaron la relación entre pintura y fotografía, tema que supo estar presente a lo largo de la historia de la fotografía toda vez que ésta buscó legitimarse en el campo artístico. Tuvo lugar la primera edición de la muestra *Mirada de autores*, que incorporaba obras de Annemarie Heinrich, Horacio Coppola, Grete Stern, Eduardo Comesaña, Gustavo Gilabert, Víctor Glainman, Eduardo Grossman, Adriana Lestido, Marcos López,

40 *Fotomundo* Nº 324, abril de 1995, p. 10.

Liliana Parra, Oscar Pintor, Res y Marcos Zimmermann. Al año siguiente, expusieron en ese marco Cayetano Arcidiácono, Lutz Matschke, Alessandra Sanguinetti, Daniel Barraco, Ge/Táboas, Martín Weber, Daniel Muchiut, Diego Sandstede, Diego Goldberg y Raquel Bigio. Con esta muestra aparece por primera vez en los *Encuentros* la figura del curador, rol desempeñado por Alicia D'Amico, quien de alguna manera hizo confluir en *Mirada de autores* la tradición modernista, el documentalismo social clásico y renovado, junto con propuestas innovadoras alejadas aún de planteos posmodernos.[41] Revisaron portfolios el mismo Lemagny junto a fotógrafos locales. Esa práctica, "frecuente en países como Francia y los Estados Unidos, donde generalmente los asistentes deben pagar para que sus fotos sean evaluadas", continuó siendo gratuita gracias a "la desinteresada colaboración de prestigiosos fotógrafos con experiencia en este tipo de actividad".[42] Representantes de las empresas nacionales Santiago Distrifot, Romek y Óptica Cosentino disertaron sobre sus productos.

Los *VIII Encuentros* (1996) extendieron la programación en tiempo y espacio: se desarrollaron en el marco del *Mes de la Fotografía de Buenos Aires* y a través de la red de museos municipales y nacionales de la Ciudad. La organización del evento asoció a la Escuela Argentina de Fotografía y a la revista *Fotomundo*, a la vez que se creó un Consejo Artístico internacional integrado por Alicia D'Amico, Sara Facio, los españoles Rafael Navarro y Rubén Gordé, los franceses Lucien Clergue y Jean Claude Lemagny y el norteamericano Ralph Gibson. Los auspicios abarcaron diversas dependencias estatales (Secretaría de Cultura y de Turismo de la Nación, Secretaría de Cultura y Dirección General de Museos de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires), además de embajadas (de EEUU, Francia y Brasil), instituciones culturales (Alianza Francesa de Buenos Aires, Fundación Banco Patricios) y empresas (YPF, Fuji y otras del rubro del turismo). La inserción internacional de los *Encuentros* se acentúo con la invitación a la curadora Anne Wilkes Tucker, del Museum of Fine Arts de Houston (quien acompañó la presencia del fotógrafo Andrew Davidhazy del Instituto Tecnológico de Rochester), el italiano Mario Rizzi, el brasilero Joaquim Paiva, la artista francesa Dominique Auerbacher, Judy Dater, Rafael Navarro y Stephen Wilkes, vinculado profesionalmente

41 Atendiendo a la extensión y el propósito del presente texto, refiero muy brevemente a la terminología. El sentido otorgado a "modernista" en este trabajo remite a la tradición que reposa en valores como el tratamiento formal de la obra, la creencia en la verdad social de la fotografía (extendiendo su peso tanto a la fotografía documental y testimonial como a la de carácter ficcional), la relativa autonomía de la fotografía respecto de las bellas artes, entre otros. Asimismo, se entiende como "posmodernas" una serie de prácticas que confrontaron con las vanguardias históricas. Entre otras aproximaciones, Douglas Crimp denominó "actividad fotográfica de la posmodernidad" aquella que volvía a problematizar las nociones de autor, original, copia y simulacro; entre otros medios, y que recurriendo a herramientas como la apropiación tomaban distancia del procedimiento vanguardista del montaje. Crimp, Douglas: "La actividad fotográfica de la posmodernidad", en Ribalta, J. (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Abordé este tema y su recepción en Argentina en "Un programa conservador...", op. cit.
42 *Fotomundo* Nº 326, junio de 1995, p. 10.

a la empresa auspiciante YPF. El análisis de portfolios recayó en personas cuya pertenencia institucional expresaba el rumbo del proceso de legitimación en curso: Raquel Bigio (curadora del Centro Cultural Recoleta), Alicia D'Amico, Sara Facio (asesora fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes), Feliciano Jeanmart (director de la Galería AGFA), Silvia Mangialardi (directora de *Fotomundo*), Carlos Mordo (director de arte de Manrique Zago Ediciones), Ataúlfo Pérez Aznar (director de la Fotogalería Omega de La Plata), Pampa Risso Patrón (directora de la Fundación Pan American Cultural Exchange, EEUU), Raúl Santana, Juan Travnik (coordinador de la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín) y la citada Anne Tucker. Los organizadores entendieron que en esa edición de los *Encuentros* se había producido un crecimiento fundamental, al que encontraban vinculado con los auspicios recibidos y con la cantidad de muestras: casi ningún espacio oficial vinculado a las artes visuales quedó al margen del evento, incluyendo museos y centros culturales.

Los *IX Encuentros*, realizados en 1997, continuaron con el mismo formato y propuesta. Fotoperiodistas y editores de los principales medios debatieron sobre distintos aspectos relacionados con la fotografía periodística; el repertorio de charlas no sufrió modificaciones sustanciales, a excepción de nuevos aportes provenientes de fotógrafos ligados a la crítica de arte. La muestra que se había exhibido el año anterior en la Fundación Banco Patricios, *Los límites de la fotografía*, había dejado su huella: una mesa llevó ese mismo título, pero –como se analizará más adelante– su relevancia fue más allá, puesto que el tema se instaló en el horizonte estético y teórico de futuras producciones locales. La revisión de portfolios incorporó a la Universidad de Buenos Aires a través de la participación del director de la Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas, Alberto Goldenstein, a la vez que la Facultad de Psicología fue uno de los sitios oficiales de exposición. *Miradas de autores III* (1996) y *Miradas de autores IV* (1997), al igual que las ediciones anteriores, fueron curadas por Alicia D'Amico e incluyeron mayormente obra de autores que emergieron en la década de 1980 y de algunos otros con trayectoria más reciente.

Los *X Encuentros* tuvieron una duración total de tres meses, de julio a septiembre de 1998, y cerraron el segundo ciclo. Si bien, como se señaló, los *independientes* –con dispares niveles de involucramiento– hegemonizaron los *Encuentros* y desde allí dieron continuidad al proceso de legitimación, la emergencia en el mismo ámbito de otro actor con muy escasa tradición en el medio es indicador no sólo de la aspiración a la consagración de la fotografía, sino también de la constitución definitiva del campo: la crítica especializada. El advenimiento de este discurso fue muy oportuno, en función de la creación de un mercado en torno a las galerías, que tomó envión a partir de ese momento. Sin embargo, el hecho no significó una negación y mucho menos una superación de la diversidad precedente; al contrario, los *Encuentros* siguieron ofreciéndose como un producto cultural fotográfico que, desde muy diversos enfoques e intereses, continuaban proporcionando algo de información técnica e instalaban debates de actualidad. Los propios organizadores anunciaron que

en 1999 los *Encuentros* no se realizarían, dado que, a partir de 2000, se incorporían a la programación internacional del *Festival de la Luz*.

El ingreso de los *Encuentros* al *Festival de la Luz* inauguró el período de lo que podría llamarse la fotografía globalizada. El *Festival* surgió aglutinando 22 festivales de fotografía que venían desarrollándose en distintas ciudades del mundo. En ese marco, los *Encuentros* hicieron pesar sus diez ediciones y se posicionaron entre los referentes latinoamericanos más importantes. El crecimiento de los *Encuentros Abiertos-Festival de la Luz* requirió de una actualización institucional: los directores Harrington y Montes de Oca y la directora de *Fotomundo*, entre otros, crearon la Fundación Luz Austral para llevarlos adelante. A la revisión de portfolios fueron incorporados los organizadores de otros festivales, aunque también debutaron en la tarea directores de galerías de arte, coleccionistas y críticos locales. De esa manera, el portfolio se presentaba como un medio que posibilitaba el acceso a espacios del circuito artístico del exterior y al mercado de arte local. El mecanismo preveía que el autor del mejor portfolio elegido entre los revisores internacionales fuera premiado con una muestra para la edición siguiente del *Festival*. La actividad se aranceló, con un costo de 30 a 50 dólares según la cantidad de revisores que visionaban la obra. Otros rasgos sugerían nuevas líneas de intervención. El espacio urbano fue incorporado con las llamadas "interferencias urbanas": en el "Abrazo fotográfico" el público colgó fotografías en el perímetro del Jardín Botánico; en la zona de Puerto Madero y en la ciudad de Córdoba se expusieron gigantografías. Los auspicios cambiaron de escala: diez embajadas, instituciones culturales del exterior (CONAC de Venezuela, Centro de la Imagen de México) y locales como el Centro Cultural de España, el British Council y el Centro de Estudios Brasileros de Buenos Aires, entre otros. La "Semana de los Encuentros", incluida en los tres meses de la programación, adquirió un formato que continúa vigente: durante 5 días, fotógrafos locales y del exterior disertan sobre su obra o temas de su competencia mientras que organizadores de festivales, historiadores, curadores, críticos de arte, dueños de galerías y artistas refieren a los desarrollos de la fotografía en sus respectivos países o a diversos temas convocantes. Las mesas o paneles de discusión sólo habilitan intervenciones de escasos minutos, por lo que raramente se profundiza en los contenidos propuestos. Los llamados "espacios de emplazamiento" se apropiaron prácticamente de todos los museos, centros y espacios culturales estatales y no estatales, incluyendo foto clubes (que de este modo regresaron nuevamente a escena) y sitios que poco o nada tienen que ver con la cultura en general y la fotografía en particular. Pero, sin dudas, el dato elocuente lo aportaron las 45 galerías de arte que ofrecían fotografías a la venta. Se encontraban entre ellas algunas de larga y profunda inserción en el mercado de arte, como Centoira, Arroyo, Van Riel. Otras se abrieron con el objetivo de comercializar exclusivamente fotografías, tal el caso de Arte x arte. Un aspecto asimis-

mo relevante fue la expansión de los *Encuentros-Festival* hacia el interior del país: en localidades de las provincias de Buenos Aires, Chubut, Córdoba, Entre Ríos, Jujuy, Mendoza, Río Negro, Salta, Santa Fe, Santiago del Estero, Tierra del Fuego y Tucumán tuvieron lugar 56 muestras expuestas en museos, centros culturales, universidades, escuelas de fotografía, foto clubes y hoteles.

Más recientemente, en la edición de 2006, se presentaron 300 exposiciones, hubo 30 revisores de portfolios y 1.200.000 fue la cantidad de visitantes estimada por los organizadores. Tomando como modelo el diseño de otros festivales, comenzó a incorporarse una consigna bajo la cual se convocaba a que el público remitiera sus carpetas para ser evaluadas. El lema de los *XV Encuentros* realizados en 2008 y que reunió en Buenos Aires a 22 directores de festivales internacionales, fue "Nosotros-Ustedes-Ellos". Todas las actividades continuaron siendo de acceso gratuito, a excepción de la revisión de portfolios y los talleres. Entre los últimos auspiciantes se encontraban *Fotomundo*, *ADN Cultura* (suplemento cultural del diario *La Nación*), Fundación Andreani, Multimagen, Arkis Galería de Arte, Nikon, Ediciones Larivière, Escuela Argentina de Fotografía, Panasonic e Itaú Cultural.

Los cambios cuali y cuantitativos que dieron inicio a la última etapa de los *Encuentros* indican un punto de inflexión. El *cómo* del proceso de legitimación y consagración y del despliegue del campo sobrepasaron al modelo clásico: hablan a la vez de desdiferenciación, del establecimiento de un nuevo tipo de factura de las mercancías culturales, de turismo cultural, de políticas culturales generales que, en este caso, se vehiculizan a través de la fotografía. El festival como medio legitimante combina al mismo tiempo una dosis de elitismo y populismo, de empresa privada y estado: unos pocos son elegidos para acceder a espacios restringidos de consagración, unos cientos son parte de otra tanta cantidad de muestras y el gran público "respira fotografía" por tres meses. La conjugación del desarrollo de los *Encuentros* con los cambios en la formación señalados anteriormente contribuyeron, en gran medida –aunque no excluyentemente– a profundizar el mecanismo de la reproducción, teñido por los nuevos elementos.

III) Consagración y ¿fotografía?

Podría decirse que los primeros años de conformación del campo se caracterizaron por un despertar amplio, ambicioso, ecléctico y *amateur* que movilizó a los actores detrás de temas clásicos del debate fotográfico, de la historia de la fotografía local y del mismo presente histórico. Ese tiempo transcurrió con el reconocimiento común de la tradición "modernista", concepción que fue

contenedora de las prácticas del sector *independiente* y de los agrupamientos surgidos del devenir de su propia dinámica (los mencionados Grupo de Fotógrafos, Núcleo de Autores Fotográficos, Centro de Estudios Fotográficos) y también de las prácticas englobadas en el documentalismo. Además fue un lazo hacia el coleccionismo: en la Fundación San Telmo, creada por Jorge y Marion Helft, reconocidos coleccionistas locales de arte modernista, se montaron las muestras *La línea sutil* y *Obras maestras de la fotografía francesa*.

Ahora bien, ¿cuáles eran las opiniones que entonces se manifestaban acerca de la conformación de un mercado fotográfico en Argentina? Uno de los principales coleccionistas argentinos y latinoamericanos de daguerrotipos, Miguel Ángel Cuarterolo, coincidía con diagnósticos más bien universales al reparar en el escaso valor relativo de la fotografía respecto de las obras de arte y la preferencia de los inversores por fotografías u otros procesos del siglo XIX antes que por obras más recientes. Pero hablaba también de otras cuestiones más particulares, como el problema de muchos fotógrafos que no lograban, por diversos motivos y pese a la calidad de sus obras, insertarse en el mercado, y sobre la diferencia de precios entre las colecciones norteamericanas y las latinoamericanas. En el mercado norteamericano de aquel momento –1988– una fotografía de Ansel Adams cotizaba a u$s 4.900; mientras que obras de Brassai, Robert Doisneau y Harry Callahan, lo hacían a 1.650, 520 y 480 dólares, respectivamente.[43] Cuarterolo, concordando con galeristas y *marchands*, sostenía que recién se estaban dando los primeros pasos en la construcción de un mercado que iría a despuntar a mediano y largo plazo. En relación a la diferencia de rentabilidad entre los mercados argentino y estadounidense, Casaballe sostenía que coleccionistas locales viajaban especialmente a EEUU para vender fotografías y cámaras antiguas, aprovechando la inexistencia de leyes de resguardo del patrimonio en Argentina.

Fotomundo se abocó al estado de la relación entre fotografía, arte y mercado en una serie de reportajes publicados a comienzos de 1988.[44] Entre los entrevistados había funcionarios públicos al frente de galerías y centros culturales oficiales, fotógrafos que habían asumido algún rol de coordinación en espacios fotográficos estatales y/o privados y galeristas con experiencia en el campo artístico pero que apenas habían incursionado en la fotografía. La heterogeneidad de conocimientos acerca del medio y el estado de la discusión resultan llamativos: por ejemplo, todos los funcionarios públicos coincidían en que ya no era admisible colgar fotos "con chinches"; la disyuntiva era si debía hacerse con marcos (que jerarquizaban las fotografías como pintura) o buscando formas "novedosas". Entre los primeros se encontraba Teresa de Anchorena, Directora Nacional de Artes Vi-

43 Cuarterolo, M: "¿Cuánto cuesta una fotografía?", en *Fotomundo* Nº 242, junio de 1988.
44 Entrevistas publicadas en los números 239 y 240, correspondientes a marzo y abril de 1988.

suales. Entre los segundos, el Arq. Osvaldo Giesso, Director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, quien valoraba el tamaño de las obras y la ambientación de la muestra como recursos para incorporar a un público externo a los mismos fotógrafos. Respecto de las políticas para el campo, desde los ámbitos oficiales se reiteraban los argumentos de falta de presupuesto (sobre todo en las dependencias municipales) y la necesidad de un uso federalizado de los espacios. Las dependencias del gobierno nacional disponían de algunos fondos para que fotógrafos del interior pudieran dar a conocer su obra en Buenos Aires. En ese contexto, la voz del mismo Arq. Giesso se alzaba disonante cuando afirmaba que "la cultura debe ser una empresa, tiene que ser rentable. ¿Cómo pone al día su equipo un fotógrafo que no produce?"[45] Fue el único funcionario público en plantear abiertamente tal punto de vista. Por otro lado, los criterios con que los gestores culturales seleccionaban el material a exhibir eran un tanto vagos; la calidad no siempre era un requisito; a menudo, eran asesorados informalmente por algún fotógrafo amigo o "de trayectoria". El discurso de los fotógrafos que estaban a cargo de espacios fotográficos no fotoclubísticos –como Sara Facio, Oscar Pintor y Ataúlfo Pérez Aznar, algunas de cuyas concepciones eran manifiestamente divergentes– coincidía en un punto: el valor otorgado a la fotografía en tanto medio autónomo respecto de las obras de arte tradicionales. También acordaban, con matices, en que lo importante de las fotografías era que tuvieran una propuesta autoral o un "mensaje", fuera éste "temático" o "meramente estético". En los galeristas se expresaban dos sectores: uno volcado hacia la fotografía "modernista" (interesado entonces por fotografías de Annemarie Heinrich y Jorge Aguirre, por ejemplo) y otro, no demasiado formalizado en términos conceptuales.[46] Los entrevistados coincidían además en que una de las causas de la inexistencia de un mercado específico se debía a la falta de desarrollo de una crítica de la fotografía en general y en los medios de prensa en particular. Sin embargo, eso no implicaba que hubiera unicidad de criterios respecto de la función que la misma debía tener. Por fuera del grupo entrevistado, son escasos e incipientes los intercambios acerca del ser y del deber ser de la crítica, la relación del crítico con el oficio de fotógrafo, etc.[47] Los trabajos publicados por el cineasta y ensayista Raúl Beceyro, quien en la revista *Punto de Vista* había reflexionado sobre los trabajos de Susan Sontag y Roland Barthes no bien estos fueron publicados en sus respectivos países, constituyen un antecedente en la materia; estrictamente, Beceyro transitó por la crítica de la teoría y el análisis en perspectiva semiológica de la obra de algunos fotógrafos. Lo que aún estaba vacante era la crítica de arte especializada en fotografía.

45 *Fotomundo* Nº 239, marzo de 1988, p.19.

46 La galerista Ruth Benzacar hablaba de la incomodidad de algunos pintores frente a tener que compartir espacio con fotógrafos, pero sin profundizar en los fundamentos.

47 Una de las pocas notas en que *Fotomundo* aborda el tema es "Críticas y críticos: ¿un género menor?", Nº 252, abril de 1989.

Al tiempo que las transformaciones estructurales llevadas adelante por el gobierno de Menem afectaban al campo fotográfico, el mercado internacional se dinamizaba. La escalada de la fotografía en el mercado del arte estadounidense era significativa comparada con los valores de apenas unos años atrás: en 1992, en Nueva York, una copia al platino de Tina Modotti se cotizaba 165.000 dólares y un álbum de Edward Curtis, con 2.200 fotografías y la introducción firmada por el presidente Roosevelt, 198.000.[48] Con ese escenario de fondo Sara Facio proponía tomar el modelo norteamericano, donde los capitales privados patrocinan –y podría agregarse: a menudo definen– las políticas curatoriales y patrimoniales de los museos, para encarar el rescate y conservación de fotografías antiguas de la Argentina.[49] El debate quedó relativamente estancado hasta aproximadamente 1994. Como fue ya apuntado, con la realización de los *VI Encuentros Abiertos de Fotografía* se delimitaron con mayor claridad los intereses en juego: la apuesta definitiva por la fotografía *de autor*, la internacionalización del evento –y, por extensión, de la fotografía local– y la incorporación del estado y las galerías. Año y medio después, en mayo de 1996, se exhibió en la Fundación Banco Patricios la muestra *Los límites de la fotografía*, curada por André Rouillé. Los "límites" y la "ficción" aparecieron como la novedad teórica y estética del fin de siglo en Argentina, siendo que la mayoría de las discusiones a las que la exposición invitaba habían estado en debate desde Benjamin y las vanguardias, pasando por el arte conceptual de los '60 y el más reciente posmodernismo. Decía Rouillé: "Esta muestra tiene la ambición de mostrar cómo la fotografía es usada como un material del arte contemporáneo, como el óleo para un pintor. Y eso es lo que llamo post-fotografía".[50] Dominique Auerbacher presentó en la ocasión una reproducción en gran tamaño de la fotografía de un sillón tomada de un catálogo comercial. En la misma línea, el español Joachim Mogarra exponía dos imágenes que consistían en reproducciones de fotografías publicadas en revistas. El curador refería a ellas como "un acto de liberación" de la impronta documental, a la que entendía como una de las imposiciones culturales de mayor peso heredadas por la fotografía. Rouillé también calificaba de post-fotografía la toma de una instalación elaborada sólo para ser fotografiada. La idea, tal como la planteaba Rouillé, no presentaba mayor reelaboración respecto de ciertos usos del conceptualismo fotográfico norteamericano de mediados y fines de la década de 1960. El único fotógrafo argentino incluido en la muestra fue Marcos López. La repercusión de la muestra fue tal que, meses después, además participar como invitada Auerbacher de los *VIII Encuentros*, en el catálogo del evento los directores Elda Harrington y Alejandro Montes de Oca insistían desde el título con los límites de la fotografía o con la fotografía al límite. Estas nociones se presentaban como una especie de guiño para (de)mostrar la incorporación definitiva de la foto-

48 Vargas, Jorge: "Miles de dólares en el mercado fotográfico de Nueva York", *Fotomundo* Nº 294, octubre de 1992, p. 14.
49 Facio, Sara: "Qué historia con la historia", *Fotomundo* Nº 292, agosto de 1992, p. 94.
50 "Los límites de la fotografía", *Fotomundo* Nº 339, julio de 1996, ps. 10-12.

grafía a las artes visuales; venían a coincidir, como se dijo, con el debut de la figura del curador en los *Encuentros* y con la expansión temporal y espacial que instalaba al evento de manera firme en el calendario cultural de Buenos Aires. La confluencia de los elementos enunciados expresaban, aún con algo de aturdimiento, el tránsito a una nueva etapa.

Fue el momento en que la incipiente crítica especializada comenzó a instalarse como discurso legitimador. Por un lado se encontraban figuras como Ana María Battistozzi y luego Alicia de Arteaga, quienes desde sus respectivas columnas de los diarios *Clarín* y *La Nación* poco pudieron ilustrar al gran público toda vez que deseaban argumentar, año tras año, que "la fotografía había ingresado definitivamente al campo del arte", poniendo en evidencia las recurrentes dificultades de una crítica con pocos conocimientos tanto de la historia de la fotografía cuanto de sus problemas teóricos y epistemológicos específicos. Por otro lado, alumbraron fotógrafos-artistas-curadores-críticos como Fabiana Barreda o Gabriel Valansi y críticos de arte contemporáneo que se especializaron en fotografía y artes visuales, tal el caso de Rodrigo Alonso, Julio Sánchez y, poco después, Valeria González. Con el conocimiento de tendencias y la obra de fotógrafos contemporáneos y de corrientes de la crítica especializada extranjera, sumado al manejo de herramientas conceptuales y teóricas, estos críticos extendieron los planos de la discusión. Pero al mismo tiempo consolidaron un discurso homogéneo, con escasas disonancias, que se hacía eco de diversas propuestas teóricas y artísticas posmodernas. Si se quiere, puede considerarse como programático –de al menos parte de la nueva propuesta crítica– el texto de Fabiana Barreda "Fantasmas de la percepción", que presentó la muestra homónima por ella curada y expuesta en la Facultad de Psicología de la UBA.[51] En consonancia, los tres conceptos que constituyeron el eje temático de los *Rencontres d'Arles* de ese mismo 1997 fueron, casualmente, "Realidad, ficción y virtualidad". Allí el catalán Joan Fontcuberta se erigía en eminencia internacional por el descubrimiento centenario de que fotografía y verdad eran cosas diferentes. Sin embargo, estos planteos necesitaban aún legitimarse entre los mismos fotógrafos. Hubo así algunos intentos por recurrir a la obra de fotógrafos situados en las antípodas conceptuales, forzando nociones y concepciones a fin de adecuarlos al discurso en construcción.

Mientras se sucedían dichos acontecimientos comenzaba a circular la obra de artistas plásticos que utilizaban a la fotografía como materia prima de sus producciones. Por otro lado, crecía la preocupación por la formación en materia de conservación. Ésta ya no era pensada exclusivamente en función del resguardo patrimonial de la fotografía antigua, sino como especialización técnica imprescindible para vendedores y compradores de obra fotográfica. La correcta manipulación en el armado del portfolio destinado a ser mostrado ante curadores del país y del exterior se convertía en una carta de presentación, al tiempo que el *fine art print* desplazaba al "laboratorio blanco y negro".

51 Publicado en *Fotomundo* Nº 351, julio de 1997, ps. 28-29.

Comenzó también entonces la conformación de colecciones fotográficas en el ámbito estatal. En 1998 se creó la Fototeca del Museo Nacional de Bellas Artes, por iniciativa y con curaduría de la asesora Sara Facio. La misma, armada sobre la base de donaciones, incluyó obra de Alfred Stieglitz, Henri Cartier-Bresson, Manuel Álvarez Bravo, Gisèle Freund, Robert Doisneau, entre otros clásicos, junto a la de fotógrafos locales pertenecientes a distintas tradiciones, entre quienes se encontraban Marcos Zimmermann, Juan Travnik, Raquel Bigio y Marcos López. Al año siguiente hizo lo propio el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, donde el "equipo de curaduría" conformado por los mencionados Marion Helft, Gabriel Valansi y el fotógrafo Marcelo Grossman dieron forma a la colección de fotografía contemporánea más importante de la Argentina, con obra donada por 74 fotógrafos. Una nota sin firma publicada en *Fotomundo* señalaba que aquella incluía "trabajos de artistas plásticos que, provenientes de un campo creativo diferente, utilizan el soporte fotográfico en sus obras. Tal concepto enriquece aún más la visión del conjunto, permitiendo comprender las diferentes tendencias, escuelas y estilos que hacen lo que podríamos definir en forma muy genérica como la *fotografía subjetiva* en Argentina".[52] La lista de fotógrafos expresaba variadas propuestas y corrientes, mientras que se incorporaban trabajos de los plásticos Graciela Sacco, Oscar Bony y Dino Bruzzone, referentes de la nueva "fotografía plástica"[53] y –el último– del mercado local en el primer decenio del nuevo siglo.

Otra zona de tranformaciones fue la de los concursos. Desde la gestión para-estatal, la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes organizaba junto a *Fotomundo* los concursos fotográficos "Feria del Sol", enmarcados en eventos homónimos que rememoraban las viejas exposiciones ganaderas de principios de siglo, cuando representantes de los pueblos originarios eran traídos a la Sociedad Rural de Buenos Aires para su exhibición; ahora, ellos elaboraban sus producciones frente al público del Palais de Glace. En su primera edición de 1995 y bajo el tema "La naturaleza", un jurado compuesto por Sara Facio, Becquer Casaballe, Julie Bergada y Nelly Arrieta de Blaquier[54] por parte de la Asociación de Amigos del MNBA otorgó un primer premio de $4.000

52 *Fotomundo* Nº 379, noviembre de 1999. p. 10.

53 Refiero con "fotografía plástica" a las obras que desde la década de 1990 restauraron conceptos, procedimientos y objetivos que priorizaban un tratamiento pictórico antes que fotográfico, adecuando la producción a ciertos requerimientos formales del campo de las artes visuales. Si bien el Pictorialismo constituyó la primera expresión de esta tendencia hacia fines del siglo XIX, un factor reciente que intervino como facilitador de su expresión actual ha sido el empleo de las tecnologías digitales.

54 Nelly Arrieta de Blaquier es dueña del Ingenio Ledesma, empresa que colaboró estrechamente con las fuerzas represivas de la dictadura en la desaparición de militantes gremiales del ingenio. En el año 2000 la agrupación HIJOS, que nuclea a hijos de detenidos-desaparecidos, junto a otros organismos de Derechos Humanos, realizaron frente al Museo un "escrache" en su contra.

(es decir, u$s 4.000). Los foto clubes tampoco quedaron al margen del proceso de mercantilización: el *Salón Participativo de Arte Fotográfico*, organizado en 1997 por el Centro Cultural del Sur, el Centro Cultural General San Martín y el Foto Club Buenos Aires, otorgó un premio de $3000 (u$s 3000) en su segunda edición. El mismo foto club también recuperó vínculos con el Estado: organizó el *I Salón Mercosur de diapositivas* junto a la Secretaría de Cultura de la Nación y sus *IV Jornadas del Foto Club Buenos Aires* contaron con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, la Secretaria de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y el Fondo Nacional de las Artes, entre otras dependencias. Curiosamente, esas *Jornadas* replicaron el formato de los *Encuentros* y tuvieron como revisores de portfolios a la directora de *Fotomundo*, Silvia Mangialardi, y a los *independientes* Raquel Bigio y Ataúlfo Pérez Aznar. La nueva convergencia de actores –la cual ya no podría caracterizarse de *amateur*– se completó cuando varios *independientes* concurrieron a recibir los premios "Pirámide", otorgados por el Foto Club Buenos Aires a través de la Fundación Académica de Artes Visuales, creada *ad-hoc*.

El proceso general de legitimación de la fotografía argentina de fin de siglo presenta estos y otros escenarios. En este escueto recorrido se ha intentado presentar algunas líneas de reflexión, quedando fuera de los alcances del presente trabajo el análisis de otras tantas dimensiones. Sólo fueron seleccionados aquellos hechos y aspectos considerados representativos e ineludibles a la hora de repasar el comportamiento del campo, puesto que permiten expresar la permanente construcción de fuerzas, antagonismos y reconfiguraciones por parte de los distintos actores. Las fases descriptas sucintamente –sumadas a otros elementos surgidos de la investigación– habilitan unas mínimas conclusiones. Para los últimos años de la década de 1990, el fotoclubismo –más allá del fugaz reposicionamiento mencionado– comenzó una declinación irreversible. El nuevo sector hegemónico, que había emergido con la propuesta estética de los *independientes*, se complejizó al incorporar variantes del posmodernismo y de la fotografía plástica. Si los *independientes* habían sido el actor clave en la definición del rumbo del proceso de legitimación cuando ocuparon funciones de dirección, coordinación o curaduría a nivel nacional o municipal en los '80, la presencia de nuevos actores e intereses que ingresaron y redefinieron posiciones y fuerzas al interior del campo –y de manera muy progresiva en el primer decenio de los 2000– sugieren que la propia categoría *independiente* daba ya signos de haber cumplido su momento histórico. Por ese motivo, en el tramo final de este texto sólo se procura esbozar escenas de un clima cultural que ha sido producto directo tanto de las transformaciones socioculturales de la década precedente como también de la inexorable revisión promovida por la irrupción de la tecnología digital.

En septiembre de 2000 tuvo lugar *Fotoarte* en el Centro Cultural Recoleta. Se trató de una serie de exposiciones, proyecciones y charlas organizadas por la fotógrafa Moira Antonello. De alguna forma, *Fotoarte* puede ser considerada como indicador de la conformación de una nueva fuerza –que, por otra parte, se caracterizaba a sí misma como emergente–. En la convocatoria se sostenía: "En este nuevo siglo, donde predominan la imagen y la multiplicidad de disciplinas que la encaran, la fotografía ha tomado un lugar protagónico, procurando definir una estética propia y su existencia como un arte independiente. No es la dimensión mimética la que la convierte en arte contemporáneo sino la crítica misma de esa dimensión".[55] La renuncia de y la embestida contra la fotografía directa-documental-testimonial-"mimética" eran imprescindibles, desde el punto de vista de estos fotógrafos, para su consagración como arte visual. El título de una de las charlas es sugestivo a la vez que poco original en términos históricos: "La rebelión de los testigos oculistas (reflexiones acerca de la fotografía como arte conceptual)". Al año siguiente, el director de la Fotogalería del Teatro San Martín, Juan Travnik, incluía en la programación anual la muestra *Fotografía argentina reciente*, en sintonía parcial con el planteo anterior. Fotografía y artes visuales contemporáneas eran utilizados como términos equivalentes puesto que coincidían en "la absoluta libertad las distintas técnicas y medios expresivos", dando lugar a los "diferentes planteos estéticos y modos de uso de las técnicas fotográficas". La muestra, sin embargo, se mantenía dentro de los contornos de la fotografía; por ejemplo, no se incluían manipulaciones que no partieran de tomas directas.[56] Algunos de los autores cuyas obras integraban la exposición acababan de regresar al país luego de su formación en el exterior.

En la sede argentina de la Universidad de Nueva York, Fabiana Barreda exponía a mediados de 2001 su *Proyecto Hábitat: Reciclables*, obra consistente en la reproducción fotográfica de maquetas. Sostenía la autora: "Con este hábitat recorro la ciudad, sus abismos entre la superabundancia de los hipermercados y la creciente pobreza. La cadena alimenticia en sus límites más insospechados abre nuevas metáforas para el reciclado como subsistencia. Reciclado como ciclo de vida, ciclo de la materia, alquimia social y espiritual".[57] La obra, que reposaba en la reflexión conceptual, buscaba su consagración en un país que cuatro meses después se sacudía con un estallido social que dejaba 34 muertos y una crisis institucional traducida en la sucesión de 5 presidentes en sólo una semana. Algunos críticos de arte leyeron como arte político un conjunto de obras que, como la mencionada, combinaban tratamientos formales y prácticas discursivas más atentas al museo y al mercado que a la

55 *Fotomundo* Nº 389, septiembre de 2000, p. 70.
56 *Fotomundo* Nº 399, julio de 2001, p. 28.
57 *Fotomundo* Nº 400, agosto de 2001, p. 44.

crítica social.[58] Como contrapartida, la situación social abierta a partir de los hechos de diciembre de 2001 dio visibilidad a grupos de fotógrafos documentalistas que venían trabajando junto a los movimientos sociales desde 1996.[59] La revalorización –al menos circunstancial– del documental social y los aportes de una militancia fotográfica ponían en entredicho, a los ojos del gran público, aquellos otros discursos que se habían instalado en el campo y habían sido asimilados de manera dispar.

Para finalizar, un trabajo de 2005 recogía la opinión de agentes del mercado. [60] Pelusa Borthwick y Elda Harrington[61] referían a un incremento de las ventas en las últimas ediciones del *Festival de la Luz* (2002 y 2004), con compradores mayormente extranjeros. Luz Castillo, directora de la galería especializada Artexarte, señalaba que había vendido muy poca obra dentro del país, pero sí lo había hecho en el transcurso de ferias internacionales. Todos los testimonios coincidían en la arbitrariedad de los precios: si bien la trayectoria del artista constituía el principal elemento, intervenían también parámetros como la cantidad de copias por imagen, el tamaño, la calidad técnica y los precios internacionales. Ese mismo año 2005 tuvo lugar la primera feria dedicada exclusivamente a venta de fotografías, *Buenos Aires Photo*, organizada por la revista *Arte al día* y el diario *La Nación*. Los directivos del *Festival de la Luz* tuvieron a su cargo el ciclo de charlas del evento. A partir de entonces, la feria se realizó anualmente, con un formato que incluye, además de los *stands* de galerías locales e internacionales, espacios en que las empresas exponen la obra de artistas, un ciclo de conferencias, la figura del artista invitado y la del fotógrafo homenajeado, además de la entrega de los premios-adquisición de empresas multinacionales que comenzaron a formar sus colecciones fo-

58 Entre esas interpretaciones se encuentran las de Rodrigo Alonso: "Ansia y Devoción: una mirada al arte argentino reciente", en Alonso, R. y González, Valeria: *Ansia y Devoción imágenes del presente*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2003, y Valeria González: "El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009", en González, V. y Jacoby, Máximo: *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2009.

59 Me referí a este tema en los siguientes trabajos: "Fotografía y conflicto social en Buenos Aires: el estallido de 2001 y la emergencia de prácticas alternativas", en Sel, Susana (comp.) *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías*. Prometeo-Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2009; y "Prácticas alternativas en fotografía. Buenos Aires, 1996-2006", en Sel, Susana (comp): *Cine y fotografía como intervención política*. Prometeo, Buenos Aires, 2007.

60 Colectivo Mal de Ojo: "Fotografía de autor en el mercado del arte", ponencia presentada en las V Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, noviembre de 2005, publicada en Pérez Fernández, Silvia (coord.): *Jornadas de Fotografía y Sociedad: Memorias de las IV, V y VI Jornadas de Fotografía y Sociedad*, FCS, UBA. 25 y 26 de septiembre de 2009. CDRom

61 Para entonces, Borthwick era galerista y miembro de la Fundación Luz Austral. Elda Harrington, además de directora de los *Encuentros*, en 2000 fue asesora de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y en 2001 de la Dirección Cultural de la Cancillería Argentina en el área de fotografía, durante la gestión de Teresa de Anchorena. Luego comenzó su actividad de "*art-dealer*" representando a varios fotógrafos.

tográficas, como ha sido el caso de Coca Cola, American Express y Petrobrás. Los sucesivos jurados incluyeron críticos de arte, críticos-fotógrafos que habían comenzado a dar sus pasos en la segunda mitad de los '90 y, en las primeras ediciones, a los organizadores del *Festival de la Luz. Arte al día* difundía los datos de correspondientes a la segunda edición de la feria de este modo: "4 containers de videos, 5 días de feria, 9 países participantes, 13 galerías del exterior, 33 galerías expositoras en total, 2500 m^2 de exposición, 19.000 visitantes (30% más que el año anterior)".[62]

Pero ¿qué fotografía es generada para y por este mercado? En la edición 2009 de *Buenos Aires Photo* protagonizaron una polémica el fotógrafo Marcos Zimmermann y el artista Arturo Aguiar. Este último, con una propuesta encuadrada en la fotografía plástica, acababa de ganar el primer premio del concurso Petrobrás, con un valor de $14.000 (u$s 3.500). Ambos cruzaron sus posiciones en *Ñ*, publicación cultural semanal del diario *Clarín*, y en el diario *Perfil*. La selección de dichos de Zimmermann y Aguiar que se transcriben a continuación condensan parte del estado de la cuestión:

> Marcos Zimmermann: "la fotografía argentina parece querer dirigirse hoy por el mismo camino que gran parte de nuestro modo de ser nacional: un gigantesco espíritu ficticio se cuela como el agua por entre las centenares de hojas de papel fotográfico y digital que inundan las paredes circulares del Palais de Glace" […] "infinidad de imágenes artificiosas de colores chillones, enmarcadas con marcos más chillones todavía que pujan por ser parte de la obra" […] "Con todo respeto por esta nueva ola de fotógrafos-directores-armadores de escenas, creo que el mundo que han intentado mostrar algunos otros fotógrafos como Humberto Rivas al exponer de manera simple el alma de sus retratados, o Pintor cuando revela en cada imagen el doble fondo de sitios cotidianos argentinos, cuando Adriana Lestido transmite en cada una de sus fotos los interminables días pasados junto a sus personajes, o Juan Travnik pone en primer plano a Malvinas y Sebastián Szyd a las minas de Potosí, cuando el mismo Zuviría se transforma en su propia cámara para mostrar a los demás un Buenos Aires que se revela sólo en sus fotografías, o hasta aquel mundo interior de la Argentina que tanto amo y en el que yo mismo he buscado durante largos años una verdad que luego intenté exponer en mis libros; este mundo digo, así como el de tantos otros fotógrafos que conozco, en nada se parece a ese otro, artificioso, que hasta hoy colgaba, abundante, en el Palacio de hielo" […] "Hoy, en cambio, gran parte de lo que se hace parece imitar, con un poco menos de profundidad e imaginación, a aquello que se hace en otras partes o, lo que es peor, aquí mismo, en una competencia

62 Publicado en www.artealdia.com

por empujar a la fotografía argentina a un lugar que se distancia del arte, tanto, como la Raspa de un preludio de Chopin. Todo en una sola toma. Y todo con grandes efectos." […] "Lo único que me tranquiliza es que, seguramente, dentro de algunos años, habrá quienes entren en las casas de nietos de los coleccionistas actuales y vean en las paredes decenas de estas fotos color que hoy poseen el tinte de jugos brasileros, pero que para entonces el tiempo habrá convertido en suaves Monet y, parándose frente a estas obras otrora furibundas, arcaicas y chillonas pero ya desvaídas, debatirán cómo estos artistas, creadores de tan bucólicas y delicadas piezas, preanunciaban un mundo que nunca fue." (*Ñ*, 1-9-09)

Arturo Aguiar: "MZ, desde una posición purista, desvaloriza la producción fotográfica más reciente, calificándola de '*basura vestida de seda*'. Esta calificación resulta injusta y sin fundamento en el contexto del arte contemporáneo." […] "Es sabido que la fotografía surge del deseo de representar en una superficie plana las escenas del mundo, pero toda representación bidimensional de un espacio tridimensional es un artificio, una ficción, un simulacro, una puesta en escena del espacio mismo, sin la cual la fotografía no existiría. Fotografía sin artificio es un imposible. Toda fotografía es artificio." […] "Por otro lado no se puede desconocer que el modernismo es parte del pasado, y que nuestra Época se caracteriza como posmoderna. Sólo por pensar algo, pienso que en este mundo de virtualidad exacerbada, en el que las imágenes pierden su contexto, tiene sentido para muchos artistas apartase del purismo naturalista y explorar otras formas de representación consonantes con la Época." […] "El purismo resulta difícil en una Época en que la frontera entre los medios desaparece. Aunque sigan existiendo como tales, sus límites se vuelven difusos. Y todo forma parte del devenir incontrolable e irreprimible de la cultura y el arte." (*Ñ*, 14-9-09)

MZ: "Explicar que 'artificio' significa etimológicamente 'hacer arte' para concluir que los constructores de fotografías artificiosas sí son artistas, tal como parecen sostener quienes realizan este tipo de fotografías y denostan a la fotografía directa, es sólo un sofisma inútil" […] "Me eduqué artística y políticamente en Roma, durante los años del *dopo piombo,* y en plena inauguración de mi primer muestra allí, una mujer se paró delante de una de las fotografías que yo más quería y comenzó a gritar a viva voz: '*Questo é una merda!!!*', con lo que tuve que explicarle por qué no era así. Ese día aprendí que las exposiciones no sirven sólo para vender –algo que todos los fotógrafos necesitamos, claro– sino también para ser criticado, para reflexionar sobre esta crítica y, después, para

crecer. Así es que dar una opinión personal acerca de ciertas obras que se presentaron en el evento anual más importante de fotografía de Argentina, sin tapujos ni compromisos de ningún tipo, en un país en donde la crítica fotográfica apenas comienza a desarrollarse, no sólo es un derecho, un lujo y una posibilidad de la que estoy enormemente agradecido, sino que también lo creo un deber Ético para con las generaciones nuevas que hoy nos observan. […] Sobre todo, cuando la artificiosidad se expande fogoneada por los gurúes del mercado y valores como el de la verdad en fotografía son livianamente tildados de '*naturalismo arcaico'.* Sólo les falta decir: ¡Jóvenes, saquen fotos que luzcan inexplicables, modernas! Total, hoy, todo da lo mismo y cualquier cosa que 'parezca arte' puede llegar a ser considerada como arte, si tu galería amiga lo sostiene... y lo vende!" […] "Hacer algo nuevo en arte es mucho más arduo que ser moderno, o post moderno, sosteniendo a la ligera que la fotografía directa es arcaica. Lo nuevo sólo nace de alguien nuevo, y eso sí que no se puede armar tan fácilmente como se arma una escena estrafalaria para luego fotografiarla." [...] "Respaldan mis ideas las miles de miradas silenciosas que vi en Buenos Aires Photo frente a fotografías rebuscadas, antiestéticas e incomprensibles para cualquier mortal, miradas que me conmovieron más que muchas de las fotografías mismas. Esas bocas abiertas tratando de entender lo inexplicable disfrazado con muchos colores y empaquetado en el formato 'artista exclusivo de galería de arte top' " [...] "Me preocupa el hecho de que los jóvenes crean que, de ahora en más, es esa artificiosidad la que se deba imitar en la fotografía de arte. Que el mundo exterior ya no le interesa a nadie y que la verdad está en desuso. Como aquél niño del cuento, quiero decirle a todos ellos: a los fotógrafos del artificio, a los curadores que quieren apoderarse de la palabra de los artistas, a los galeristas 'difíciles' y a los críticos del silencio, que para mí hace rato que ese rey está desnudo! No hay nada detrás de aquello! Es sólo artificio... Y mercado, claro!" (*Perfil*, 1-12-09)

Breve reflexión final

A grandes rasgos, el proceso de mercantilización de la fotografía argentina replicó patrones y similitudes de otros países, tanto en las discusiones cuanto –aunque más parcialmente– en las producciones y en la dinámica que adquirió la relación entre los distintos actores.[63] Los factores his-

63 Para una comparación con el caso francés, puede consultarse el trabajo de Maresca, Sylvain: "La photographie sous la férule de la critique", disponible en http://www.lhivic.org/info/recherches/la-photographie-sous-la-ferule-de-la-critique .

tóricos locales que imprimieron rasgos particulares al inicio, luego fueron desdibujándose parcialmente, al tiempo que formas de la cultura globalizada –que empalmaron con rasgos que imprimió el neoliberalismo– fueron homogeneizando discursos y prácticas.

Por otro lado, es necesario reformular las categorías iniciales que se han empleado a fin de tornarlas capaces de dar cuenta de los nuevos actores y personificaciones conformados en los últimos años. A ello hay que sumar las metamorfosis del propio medio que introdujo la tecnología digital, al potenciar líneas de trabajo ya existentes y generar otras. La confluencia de la fotografía con otros medios visuales y audiovisuales, la incidencia de nuevos soportes de realización y circulación, en su cruce con la experiencia histórica, han ampliado el espectro del mundo de la fotografía a escala considerable. Si pensar en el campo fotográfico de principios de la década de 1980 era hablar, básicamente, de las relaciones entre fotoclubistas, *independientes*, reporteros gráficos e historiadores, el actual estado invita a considerar la disputa por la hegemonía como un fenómeno en el que intervienen fotógrafos, plásticos, fotógrafos-plásticos, críticos, coleccionistas, conservadores, fotógrafos alternativos, curadores, artistas visuales y galeristas, atravesados todos ellos, además, por cosmovisiones "analógicas" y "digitales". En ese sentido, el presente trabajo sólo ha intentado contribuir a una reconstrucción parcial de la historia presente de la fotografía en Argentina.

Bibliografía general

AA.VV.: *La posmodernidad*. Ed. Kairós. Barcelona, 2º ed., 1986.

BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona, 1995.

BOURDIEU, Pierre: *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera, Córdoba-Buenos Aires, 2003.

JAMESON, Fredric: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1999.

LASH, Scott: *Sociología del posmodernismo*. Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona, 1997.

Imágenes de la dictadura militar.
La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina

Cora Gamarnik

Los principales diarios y revistas argentinas durante el golpe de Estado de 1976 apoyaron, justificaron y ayudaron a expandir la imagen que la dictadura militar quería dar de sí misma. La fotografía de prensa, prácticamente ausente de la extensa bibliografía que analizó el rol de los medios durante la dictadura, ocupó sin embargo un lugar destacado en la construcción de ese discurso periodístico.

Muchas son las preguntas que orientaron este trabajo y a las que intentamos dar respuesta: ¿Cómo los medios de la época reemplazaron en imágenes aquello que la dictadura quería ocultar desde el inicio? ¿Cómo coadyuvaron para que una parte importante de la sociedad argentina apoyara el golpe de Estado o asintiera pasivamente ante él? ¿Con qué estrategias se realizó una construcción mediática que diese una versión positiva de los acontecimientos, que transformase una Junta que ya tenía entre sus objetivos un plan sistemático de tortura, desaparición y muerte en los hombres probos que salvarían al país del caos? ¿Cómo una parte de la sociedad podía seguir su vida cotidiana como si nada sucediese mientras convivía con los rastros de una masacre que se estaba ejecutando en su propia ciudad?

La dictadura no sólo gobernó a través del terror, de la instalación del miedo y de la supresión de la libertad de expresión. Al mismo tiempo desarrolló estrategias de búsqueda de consenso y de apoyo a sus objetivos. Los diarios y las revistas ilustradas fueron un actor político clave a la hora de crear un clima favorable en la opinión pública de apoyo al golpe de Estado y la fotografía fue un elemento central de esa construcción.

Hay un extendido mito de los "militares brutos" e ignorantes[1] que no responde a lo que efectivamente sucedió. La dictadura tuvo una clara política cultural basada en un plan sistemático de persecución, censura y represión a un tipo de productos culturales y a sus autores, pero también

1 Este mito se sustenta en anécdotas reales (como por ejemplo la censura del libro de física *La cuba electrolítica,* porque contenía la palabra *cuba*), pero que son marginales si se las analiza dentro del conjunto de la política cultural de la dictadura. Estos casos que parecían responder a la ignorancia, capricho o paranoia de los censores militares no pueden negar el funcionamiento eficiente y planificado de la censura.

tenía una política cultural de "sustitución" de un tipo de cultura por otra. El ocultamiento de los crímenes de la dictadura, parte esencial de la metodología represiva, necesitaba simultáneamente una política de visibilidad y productibilidad en el terreno de la imagen.

Durante la última dictadura militar, en especial en los momentos previos y posteriores al golpe, la construcción de la realidad que propusieron los principales diarios y revistas ilustradas[2] cumplió la misión de difundir, sostener, justificar la represión y el terrorismo de Estado y según el caso, ocultar, tergiversar y/o confundir deliberadamente lo que ocurría. Esta función que cumplieron los medios de prensa masivos en la dictadura se amplificó por su funcionamiento homogéneo[3] y fue un factor central en la conformación del consenso, que tuvieron tanto el golpe de Estado de marzo de 1976 como la propia dictadura durante los primeros años. A la estricta censura que impuso la dictadura en sus inicios se le sumó la gran cantidad de medios clausurados o intervenidos, con la consecuencia de cientos de periodistas amenazados, cesanteados o despedidos —en especial aquellos que tenían una militancia gremial—. La Utpba (Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires) relevó un total de 112 periodistas desaparecidos.

La consecuencia de esto fue una aparente paradoja: los años de mayor represión[4] fueron también los de mayor consenso social hacia la dictadura. Creemos que esto pudo darse, entre muchas otras razones, por la política de ocultamiento y visibilidad que tuvo el régimen representada entre otros espacios, por lo que podía verse a través de la prensa. En este sentido, el uso que se hizo de la fotografía fue novedoso, ya que el antecedente más próximo, el uso de la imagen como medio de apoyo al golpe de Estado en 1966, fue esencialmente a través de la caricatura y el humor político[5].

2 Para hacer este trabajo hemos relevado los diarios *Clarín, La Razón, La Opinión, La Nación, La Prensa* y las revistas *Redacción, Extra, Gente* y *Siete Días Ilustrados*. Todos ellos de circulación nacional en los años 1975 y 1976.

3 Durante la dictadura, pero ya desde antes, bajo el gobierno de Isabel, los medios y los periodistas opositores habían sufrido persecuciones, cierres y/o intervenciones. Antes de 1976, el gobierno de Isabel Martínez de Perón había clausurado los diarios *El Mundo* y *Noticias* (al que le habían puesto además una bomba en su redacción). Después del golpe, entre los diarios y revistas clausurados, intervenidos militarmente o cerrados por sus directores en función de las amenazas y/o presiones recibidas, se encuentran: la revista *Crisis*, el semanario *Cuestionario,* los diarios *Crónica* y *La Opinión*, la revista de humor *Satiricón*, los diarios del interior *La Mañana* (Entre Ríos), *La Arena* (La Pampa), *El Independiente* (La Rioja), *Crónica* (Comodoro Rivadavia), *Los Principios* (Córdoba), *La Época* (Corrientes), *El Intransigente* (Salta), entre otros (Ulanovsky, Carlos, 1997 y otros). Para un análisis detallado de la represión al periodismo en Argentina durante la última dictadura militar ver Carazo, Alfredo y Audi, Rodolfo, *Siete años de lucha contra la dictadura,* Buenos Aires, Editorial Nuevo Horizonte, 1984.

4 Tanto 1976 como 1977 fueron los años más terribles de la represión. Ya en marzo de 1977, Rodolfo Walsh escribía: "Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror" (Walsh, Rodolfo, Carta Abierta a la Junta Militar, 24 de marzo de 1977).

5 Se ha estudiado especialmente el caso de la revista *Primera Plana*, uno de los semanarios de mayor influencia y más leídos de la década de los 60. Esta revista, además de incentivar el golpe desde los editoriales y distintos artículos, utilizó el humor político y las caricaturas de Lino Palacio (Flax) para ridiculizar la figura del entonces presidente A. Illia.

Revista Primera Plana/ 1965. Caricatura de A. Illia por Flax. 1

Política de ocultamiento / política de visibilidad

La dictadura tuvo claro desde el principio el poder de construcción de sentido de las imágenes y controló férreamente qué fotografías podían circular, de qué modo y sobre quién, como parte de una sistemática y planificada política de producción cultural.

A partir de la reacción que causó el golpe de Estado de Pinochet y las fuerzas armadas en Chile —cuya represión abierta al inicio del golpe en septiembre de 1973 había provocado una fuerte condena internacional[6]—, la dictadura argentina había resuelto que la represión sería clandestina. Este accionar implicaba una política en imágenes que sustituyera lo que no se mostraría jamás: lo que sucedía en los operativos de secuestros y en el interior de los centros clandestinos de detención. En la misma noche del 24 de marzo de 1976 el comunicado N° 19 de la Junta Militar decía: "Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o *imágenes* provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o a personas o a grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o de terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta 10 años el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o *imágenes* con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las fuerzas armadas, de seguridad o policiales". (El destacado es nuestro).

La noche del 22 de abril de 1976 circuló en las redacciones una hoja de papel sin firma ni membrete llamada *Principios y Procedimientos,* cuyo fin era señalar cómo debían actuar los perio-

Es recordada la imagen de Illia como una tortuga o con palomas posando sobre su cabeza. *(Imagen 1)*. Las caricaturas giraban alrededor de las ideas de lentitud, inmovilismo, irrealidad, anacronismo, mientras se construía simultáneamente una imagen positiva de quien encabezaría el golpe de Estado en 1966, el general J. C. Onganía. Para mayor profundidad recomendamos el libro *Medios de comunicación y golpismo,* de Daniel Mazzei.

6 Lorena Berríos señala: "Después de 8 días del golpe de Estado en Chile, las fotografías de la Moneda en llamas y de los soldados registrando y golpeando a los civiles en las calles céntricas de la ciudad comenzaron a recorrer el mundo entero. A partir de ese entonces, la dictadura militar se dio cuenta de la fuerza y el poder que poseen las imágenes fotográficas, ya que su masiva circulación provocó un fuerte rechazo de la opinión pública a nivel mundial. Como consecuencia de ello, la imagen de Chile en el exterior se deterioró de tal forma que la Junta militar optó por enviar representantes al extranjero, quienes divulgarían la versión oficial —y limpia— del 'pronunciamiento'" (Berríos, Lorena, "Imágenes de una memoria: La función de las fotografías en dictadura", trabajo realizado para el seminario "Memoria y Ciencias Sociales: objetos, abordajes, perspectivas", Santiago de Chile, 2009. Mimeo). Cabe aclarar de todas maneras, que no toda la represión del golpe de Pinochet fue abierta, también hubo desapariciones y secuestros clandestinos pero al momento del golpe, el bombardeo a la Casa de la Moneda, las detenciones masivas en el Estadio Nacional y los fusilamientos se hicieron a la luz pública y pudieron ser en algunos casos fotografiados.

distas y qué pautas debían respetar los medios de comunicación. Al tomar el poder, los militares impusieron la censura previa al ordenar que todas las pruebas de galera que contengan información política sean llevadas al Comando del Ejército antes de ser publicadas. La medida rigió sólo durante veinticuatro horas, ya que se tornó impracticable en términos burocráticos e innecesaria en función de la disposición favorable hacia el régimen mostrada por los principales medios de comunicación (Graham Yoll, 1984: 118, citado en Schindel, 2003; Varela y otros, 2002, Postolski, Marino, 2005, entre otros).

La política de ocultamiento de los crímenes de la dictadura fue una parte esencial de la metodología represiva. Como señala Julio Menajovsky: "El carácter clandestino de plan de exterminio que fue puesto en práctica debía realimentarse con la falta de su representación. Más aún de la fotográfica. La desaparición física de más de un centenar de periodistas, sumados a los que ya habitaban las cárceles del país y los que partieron al exilio, el cierre de diarios y revistas, la censura directa y sobre todo la autocensura impuesta por complicidad, conveniencia o miedo, cuando no las tres cosas juntas, hicieron del silencio y la ausencia de tratamiento mediático una de las herramientas más eficaces [...]. De este modo la ausencia de registro sobre la desaparición forzada de personas y su posterior detención en centros clandestinos de tortura y exterminio, no fue solamente consecuencia del clima de terror imperante, sino además su condición necesaria" (Menajovsky, 2006).

Para su política de desinformación, censura y manipulación mediática, el terrorismo de Estado utilizó poderosos mecanismos de inteligencia. La dominación que ejerció la dictadura no sólo fue física, material, concreta, también fue simbólica. Se diseñaron desde el poder estrategias de persuasión, instalación de nuevos discursos, valores y creencias. Durante la dictadura no sólo se censuró, desarmó, persiguió, cerró, quemó, etc., sino que también se produjo, se construyó, se escribió y se publicó. Las fotografías (así como los discursos) tenían un carácter performativo. Apoyados en la idea comúnmente establecida de la fotografía como un documento testimonial, como prueba de que algo realmente existió y como representación objetiva del mundo, hubo una política de producción de imágenes que mostraban supuestamente "la verdadera realidad". Una de las activas formas de búsqueda de persuasión hacia la población lectora de la prensa fue la introducción de nuevos contenidos, un nuevo discurso que arrasara con la historia anterior e instalase una imagen de "rostro humano" de los hacedores del golpe. Hubo para esto verdaderas campañas psicológicas de prensa.

Como cita Gabriela Aguila, "El conjunto de estrategias que el sistema político pone en marcha para conquistar adhesiones pueden sintetizarse en tres tipos de acciones. En primer lugar, la manipulación ideológica orientada hacia la producción y difusión de imágenes y de juicios positivos referentes al sistema político, así como la propagación de imágenes negativas de las fuerzas de

oposición. En segundo lugar, las operaciones dirigidas a suscitar en los individuos la interiorización de una serie de modelos culturales, de pautas ideológicas y de comportamientos acordes con las necesidades del sistema. Finalmente, las acciones destinadas a la creación de unas condiciones de existencia que favorezcan al surgimiento, en los miembros de la sociedad, de juicios positivos en relación con el poder político, así como la reducción de actitudes y comportamientos críticos"[7].

Cumplir con estas acciones fue la tarea de la prensa que no sólo colaboró con la dictadura militar, sino que trabajó y fue parte activa en algunas operaciones de inteligencia de los grupos de tarea de la represión[8].

Preparando el golpe

El 1º de julio de 1974, tras la muerte de J. D. Perón, María Estela Martínez de Perón (Isabel), quien era vicepresidenta electa, asumió la presidencia de la Nación. Bajo su gobierno recrudeció la violencia paraestatal a través de la creación de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina)[9], primó la inestabilidad económica, la inflación constante, las denuncias de corrupción administrativa, el aumento de la desocupación, los problemas políticos internos del PJ, los innumerables y sorpresivos cambios de ministros, entre otros. Debido a esto, el problema central para realizar una campaña de prensa a favor del golpe de Estado no era tanto desprestigiar a Isabel, de lo que se encargaba por sí misma, sino volver a otorgar prestigio a los militares, quienes tan sólo dos años antes habían dejado el poder en medio del descrédito general[10]. Durante todo el año 1975 y los primeros meses de 1976 los principales diarios y revistas del país realizaron una verdadera campaña de prensa para revertir esa imagen, que se transformó al mismo tiempo en un eficaz discurso desestabilizador. Una vez más se apeló a la ridiculización de la figura presidencial, esta vez, utilizando fotografías. Gisele Freund ya había escrito en 1974: "Si se quiere ridiculizar a un personaje político, basta con publicar fotos suyas que le desfavorezcan. El hombre más inteligente puede parecer idiota con la boca abierta o guiñando un ojo" (Freund, 1996: 146).

7 Cándida Calvo Vicente, "El concepto de consenso y su aplicación al estudio del régimen franquista", en Revista *Spagna Contemporánea*, Nº 7, 1995, pp. 141/143. Citado por Aguila, Gabriela, *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983*, Buenos Aires, Prometeo, 2008. Pág. 223.

8 Ver por ejemplo: <http://sur.elargentino.com/notas/editorial-atlantida-y-la-dictadura> y <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-04/pag03.htm>

9 La Triple A funcionaba bajo las órdenes de J. López Rega, quien era Ministro de Bienestar Social en ese entonces y el verdadero poder detrás de Isabel.

10 Ver Graciela Mochkofsky, *Timerman, el periodista que quiso ser parte del poder*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003. pp. 219.

"La Señora presidente". Revista Siete Días, julio 1974. 2

Al asumir el cargo de presidenta de la Nación, los diarios y revistas analizados, publicaron fotos de Isabel que la mostraban en poses solemnes, con los atributos del poder, la banda atravesándole el pecho, el bastón de mando en la mano, la mirada hacia el horizonte, recibiendo a presidentes extranjeros, soportando con "dignidad" y "entereza" el dolor, etc. *(Imagen 2)*.

Cerca de la fecha en que se produjo el golpe encontramos en cambio innumerables imágenes donde se la muestra de forma caricaturesca. Una de las fotos más difundidas y utilizadas con este fin fue tomada en un acto convocado en la CGT (Central General de los Trabajadores) por César Cichero, quien en ese entonces era fotógrafo de SIGLA (Servicios de Información Gráfica Latinoamericana), una agencia fundada en 1974 que contaba con numerosos simpatizantes y militantes peronistas y que estaba en las antípodas de la prensa golpista. En esta fotografía puede verse a Isabel Perón hablando en la sede de la CGT poco antes de su derrocamiento, acompañada por el ministro de Economía de entonces, Emilio Mondelli; el titular de la CGT, Casildo Herrera, y el jefe de la UOM, Lorenzo Miguel. Todos ellos aparecen en la imagen con poses y gestos ridículos[11]. *(Imagen 3)*.

La imagen ridícula de Isabel va acompañada de la denuncia de vulgaridad y corrupción de otros miembros prominentes de su gobierno. El mejor ejemplo de esto es la producción de la revista

11 El fotógrafo señala: "El diario *La Razón* publica esa foto sin acuerdo mío. Sale junto con el editorial justificando el golpe. Inclusive en SIGLA se la quisimos cobrar y no pudimos. Fue deprimente porque le dieron un uso golpista. Uno igual veía que esto se caía a pedazos. Yo estaba harto de esta mujer, del viraje a la derecha que había dado el gobierno popular, del enfrentamiento con la izquierda, de López Rega. Estos personajes [...] yo los veía así como se ven en la foto" (Entrevista realizada por la autora el 10 de agosto de 2009). En este caso, se concentran múltiples ejes de análisis ligados a la fotografía de prensa: la problemática alrededor de la mirada del fotógrafo, su propia intencionalidad, el uso que hacen los medios de las imágenes, la relación del fotógrafo de agencia con su trabajo, las condiciones de circulación de las imágenes, etc. La historia de los usos, trayectorias y diferentes recepciones de esta imagen excede las posibilidades de este trabajo, pero sí es importante aclarar que sólo una parte de su análisis puede basarse en la intencionalidad del fotógrafo.

Fotógrafo: Cesár Cichero. Isabel Perón, el ministro de Economía, Emilio Mondelli; el titular de la CGT, Casildo Herrera, y el jefe de la UOM, Lorenzo Miguel en la sede de la CGT. 3

Revista *Gente* 29 de enero de 1976. Raúl Lastiri, ex presidente interino de la Nación. 4

5

Gente del 29 de enero de 1976 en la que Raúl Lastiri, ex presidente interino de la Nación y yerno de López Rega, se exhibe en la foto central recostado sobre su cama matrimonial con su esposa, y en otra imagen se lo ve mostrando su colección de trescientas corbatas italianas y francesas. *(Imágenes 4 y 5)*. Esta nota tuvo gran repercusión y fue reproducida a su vez en numerosos medios.

Para apoyar a las Fuerzas Armadas en 1976 los medios hicieron recaer la responsabilidad del golpe militar en el propio gobierno de Isabel Perón, mostrando este hecho como algo ineludible, inexorable y necesario. En 1975, Videla firmó la orden secreta 404/75 (a la que llamaban "La Peugeot"), que entre muchas otras cosas delineaba el plan psicológico para derrocar a Isabel como una fatalidad, como algo inevitable (Seoane, Muleiro: 2001: 50). Creemos importante preguntarse si la caída de Isabel se hubiera podido evitar. Numerosos autores coinciden en que lo que transforma en inevitable al golpe de Estado es la decisión de los militares de asumir el poder. La prensa jugó un rol esencial de colaboración con esa decisión. Todos los diarios y las revistas analizadas contribuyeron a esa gigantesca operación que instaló en el centro de la discusión la idea de que los únicos que podían tomar el poder eran las Fuerzas Armadas, preparando el terreno para que la opinión pública esperase, alentase y/o apoyase el golpe de Estado.

Otros argumentos que se usaron homogéneamente en toda la prensa en los meses previos al golpe fueron: el "vacío de poder", el mismo que ya se había utilizado para apoyar el derrocamiento de Illia y la amplificación de la sensación de caos mientras se acentuaba la idea de una extrema pasividad de la clase política. El "clima" golpista se nutría y completaba con noticias e imágenes que

intentaban alarmar a la población con el desabastecimiento, la falta de alimentos y los negocios vacíos. Algo que ya había dado muy buen resultado en el golpe de Pinochet en Chile. (*Imágenes 6 y 7).*

Revista *Gente* 11 de marzo de 1976. 6

7

Caos, desorden, violencia y Dios

El concepto más invocado durante este período fue el de "desorden". Esta percepción colectiva de caos y temor, estimulada por la prensa, jugó un papel activo en la creación de un consenso generalizado hacia el golpe de Estado y la represión ilegal. Estela Schindel[12] señala que "el clima de miedo y opresión hizo que tantos sectores de la población desearan la intervención militar o la vivieran como un hecho inevitable e incluso con alivio. La violencia caótica y estridente de este período permite comprender el fondo de hartazgo y terror sobre el que se despliega luego el método represivo de desaparición de personas con su pretensión de instaurar el 'orden' y la higiene en el espacio público" (Schindel, 2003: 86) Justamente son las imágenes de una ciudad limpia y ordenada (como veremos más adelante) las que comienzan a aparecer al día siguiente del golpe de

12 Schindel, Estela, *Desaparición y sociedad: una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978),* Berlín, Freien Universität Berlin, 2003.

Estado. La exhibición explícita de la violencia genera en la población un estado de "agotamiento psíquico" que da fondo al consenso y alivio con que se recibe el golpe de Estado. En este período la violencia política es sumamente *visible* y casi teatral, caracterizada por crímenes u operativos fuertemente apoyados en la espectacularidad (Schindel, 2003: 113). Los meses previos al golpe, los diarios se pueblan de imágenes de violencia, cadáveres, edificios bombardeados, destrozos. Esta alta visibilidad se presenta considerando a los distintos actores políticos como *objetos* instrumentalizados por esa violencia. A diferencia de la ausencia de imágenes violentas que caracterizaba en general a la prensa "seria", en esta etapa, los crímenes al estilo mafioso se exponen públicamente con el objetivo de amplificar el mensaje aterrorizante[13]. Esta información se presenta con ausencia de contextualización y sin dar cuenta de los mínimos datos que expliquen las noticias, lo que contribuye a la generación de un clima de confusión general. Antes del golpe de Estado los diarios muestran una violencia incontenible, donde se cuentan los muertos por horas. La prensa contribuye con una extraña mezcla de noticias jerarquizadas por fuera de toda lógica. La crueldad queda descontextualizada, despolitizada, sin posibilidad de un lenguaje racional que permita comprender los sucesos. No hay actores, no hay autores, no hay causas ni historia. Los diarios hacen foco en el dramatismo de los hechos, pero no explican las causas ni señalan los actores, lo que contribuye a expandir la sensación de miedo y caos generalizado.

Cuatro meses antes del golpe, se había formado el llamado Equipo Compatibilizador Interfuerzas (ECI) para armar la campaña golpista. La orden expresa era buscar que Isabel no dejara el gobierno incluso en su peor agonía, para que la sociedad exhausta y resignada exigiera orden sin conocer el precio (Seoane, Muleiro, 2001: 47). Los militares esperaron a que la violencia que se había desatado y que se promovía desde los aparatos paramilitares llegase a un punto máximo de aparente descontrol. A esto se lo llamó la "teoría de la fruta madura". La sociedad debía llegar al hartazgo y para ello era crucial el rol de la prensa repitiendo cotidianamente las atrocidades que se cometían. Así se dio la extraña paradoja de que antes del golpe había, según la prensa, muchos más "subversivos muertos" que luego del golpe, cuando estas noticias desaparecen de los diarios al mismo tiempo que los seres humanos que son secuestrados.

A la vez, las Fuerzas Armadas adquieren una importancia central en las coberturas diarias mientras el poder político aparece cada vez con menos centimetraje y sin iniciativa. Las Fuerzas Armadas emergen con proclamas, pronunciamientos, organizándose, dando respuestas y ocupando

13 "Su sello de autoría eran las huellas de salvajismo que presentaban los cadáveres: generalmente encontrados al borde de caminos o en terrenos baldíos, a menudo al interior de autos, solían tener las manos atadas en la espalda y huellas de numerosos balazos. Con frecuencia los cuerpos eran incendiados junto con el vehículo o dinamitados. Una macabra semiótica inscribía mensajes atemorizantes en los cadáveres, subrayando su función de señal enviada como amenaza a la población" (Schindel, 2003: 98).

Revista *Extra*, Febrero 1976. 8

más espacio que las acciones de los políticos. La prensa remarca la tibieza e indecisión de los mismos frente a la firmeza y convicción de las Fuerzas Armadas. Otra vez aparece —como en el derrocamiento de Illia— la idea de políticos lentos e ineficaces frente a militares expertos[14]. Es común encontrar, meses antes del golpe, fotos en tapa de actos militares intrascendentes (un homenaje al Almirante Brown, la iniciación de los cursos en el colegio militar), mientras las noticias y las declaraciones de la clase política aparecen sin fotos, disminuyendo así su importancia, o con imágenes en las que se los muestra impotentes, inoperantes, "agobiados". *(Imagen 8)*. Mientras la prensa se hacía eco asiduamente de versiones sobre el golpe, no mencionaban la necesidad de la permanencia del sistema democrático. Los diarios y las revistas se pueblan de producciones que exigen una respuesta frente "al tema de la subversión", pero no hay artículos que hablen de la necesidad de defender el sistema constitucional.

La imagen de la "subversión"

Los medios también tuvieron un papel activo y crucial en la creación de un imaginario que apoyara la "lucha antisubversiva".

Desde mucho antes del golpe, habían comenzado a aparecer en los diarios referencias a los "delincuentes subversivos" a los que es necesario "aniquilar". Casi nunca se los identificaba, no tenían nombre, ni familia, ni edad. Sólo tenían en algunos casos sexo.

El golpe de Estado no significó un quiebre en la forma en que era representada la supuesta subversión en la prensa, sino una continuidad. Lo que sí se puede afirmar es que después del 24

14 Si bien la pasividad de la clase política, especialmente de sectores vinculados al PJ, es un dato histórico objetivo, la construcción discursiva acentuaba este aspecto y restaba importancia a otras fuerzas que proponían diversas formas de impedir el golpe y que pedían el llamado a elecciones anticipadas.

de marzo, los distintos medios tornaron omnipresentes los discursos oficiales, único relato público al que se podía acceder para conocer los "progresos" en la "lucha antisubversiva". Justamente, la palabra "subversión" se repetía obsesivamente, tanto en los discursos militares como en la prensa.

La no imagen, la no personificación, la ausencia de cualquier marca de identidad de los militantes que eran secuestrados y asesinados fue, antes y después del golpe, la estrategia de deshumanización por excelencia más utilizada por la prensa[15].

LA GUERRILLA DESCABEZADA

Fueron Muertos Santucho y Urteaga, su Lugarteniente, en V. Martelli Donde Tenía Cuartel General el Extremismo

Secuestróse Abundante Documentación que Permite Orientar Hoy Procedimientos en Toda la República

6° LA RAZON

EL CUARTEL GENERAL

El Hombre Conquista a Marte

Diario *La Razón*, 20 de julio de 1976. 9

ON A CONOCER LOS NUEVOS DESTINOS DEL EJERCITO

GOLPE A LA SUBVERSION

6° LA RAZON

Acciones Antisubversivas

UNA HISTORIA ALUCINANTE

Diario *La Razón*, 3 de diciembre de 1976. 10

Los "subversivos" eran seres sin rostro, sin historia, sin razones. Sus muertes sólo eran contabilizadas, no necesitaban ser explicadas. La prensa las consideraba obvias, sobreentendidas y justificadas. Por supuesto no se buscaban los culpables, ya que los asesinados eran los propios responsables de su muerte. A los militantes de las distintas organizaciones, salvo algunos casos excepcionales, o no se los mostraba o se los presentaba como arrepentidos[16]. Las excepciones eran la otra cara de la

15 Como contracara de esto, durante la dictadura, los familiares de los desaparecidos comenzaron a portar en cada reunión, marcha o encuentro, las fotografías de sus seres queridos secuestrados. De esta forma les devolvían la identidad, un lazo social, el rostro y el nombre que les habían negado. En definitiva, los volvían nuevamente visibles.

16 Un caso paradigmático es el que aparece en la tapa de *La Razón* el 23 de marzo de 1976. Ese día se muestra en la tapa del diario la foto de una chica bajo el título "Guerrillera". La joven, presentada como una arrepentida, se llamaba Miriam Prilleltensky, tenía 20 años y estaba secuestrada desde hacía dos meses en Tucumán. Hoy continúa desaparecida. A. Bussi, gobernador de facto, organizó una conferencia de prensa convocada por el Comando de la Quinta Brigada de Infantería, en el Regimiento 19 de la capital tucumana, a la que asistieron periodistas de Buenos Aires que fueron llevados en un vuelo chárter. Las preguntas habían sido confeccionadas de antemano y la nota tuvo amplia difusión en la prensa de esos días. Entre los asistentes a esa conferencia de prensa estaba Joaquín Morales Solá, actual editorialista del diario *La Nación*, en su condición de redactor de *La Gaceta de Tucumán* y corresponsal de *Clarín*. Un ríspido intercambio sobre esos hechos puede leerse en Internet entre J. Morales Solá y Hernán López Echagüe en el blog *Poder de Cuarta,* < http://poderdecuarta.blogspot.com/>.

Revista *Gente*, 9 de diciembre de 1976. 11

cosificación: dirigentes sociales, sindicales y/o políticos de máxima envergadura o jefes y miembros de las distintas organizaciones guerrilleras, protagonistas de hechos resonantes, aparecen en la prensa cuando son capturados o asesinados. En estos casos, se señala su identidad, se brindan datos biográficos y se los muestra como trofeos de guerra. En general aparecen sus rostros en fotos carnet, las mismas que se utilizan para la identificación policial. Algunos ejemplos son el de Atilio Santillán, dirigente de la FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera) asesinado el 22 de marzo de 1976 en Tucumán; Mario Santucho y Benito Urteaga, máximos dirigentes del ERP *(Imagen 9)*, Norma Arrostito, dirigente montonera *(Imagen 10)*, entre otros. Las noticias presentan como grandes logros sus supuestas muertes cuando, por ejemplo en el caso de Arrostito, fue secuestrada y mantenida con vida durante mucho tiempo[17].

La prensa en este caso actúa celebrando los hechos. Se publican producciones especiales con fotografías de las que no se menciona su procedencia, ni cuándo fueron tomadas y que podrían provenir directamente de los organismos de represión. En la tapa de la revista *Gente* del 9 de diciembre de 1976, por ejemplo, se ve una fotografía del rostro de Norma Arrostito[18], atravesada por una franja con la palabra "Muerta"[19]. Debajo se señalan los

17 Norma Arrostito, dada por muerta en la prensa el 2 de diciembre de 1976, fue finalmente asesinada en la ESMA el 15 de enero de 1978.

18 Pudimos observar que esta fotografía es la misma que aparecía en los carteles que requerían la captura de los responsables del secuestro y la ejecución del general Pedro Aramburu, de la que Arrostito había participado, ocurrida en junio de 1970. Aramburu había encabezado el golpe militar contra el gobierno de Perón en 1955 y había sido el responsable del secuestro y desaparición del cadáver de su esposa, Eva Perón.

19 En un artículo publicado en *Página 12,* J. P. Feinman señala al respecto de esta tapa: "La obra maestra de la relación entre periodismo y terror la entrega "nuestro" semanario en su tapa del 9 de diciembre de 1976. [...] Sobre la foto, duro, burocrático, con la sequedad brutal de los expedientes de la contrainsurgencia, hay un sello. [...] Ese "sello burocrático" que *Gente* incrusta sobre la figura de Arrostito hubiera estremecido a Hannah Arendt. Es la burocratización, la banalidad del Mal. Habría estremecido a Kafka, quien, en *En la colonia penitenciaria* y *El Proceso*, se anticipó a la relación entre burocracia y terror. Habría estremecido a Theodor Adorno, que vio en la Razón y su expresión instrumental la condición de posibilidad de Auschwitz. A Primo Levi. A Paul Celan. A Jean Améry. A nosotros, los argentinos que estudiamos la relación entre Estado, burocracia y masacre. Y estremece a todos los que en el mundo estudian el genocidio argentino, uno de los más relevantes del siglo XX, precisamente por su rigor, su instrumentali-

datos personales como si la tapa de la revista fuese una página de foja policial. *(Imagen11).* José Pablo Feinman señala que la construcción de esta noticia fue instruida directamente desde la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada)[20], con el objetivo de dar a conocer un golpe resonante, para lo cual llamó a algunos de sus medios más afines, entre los que estaban *Gente* y el diario *La Razón*. Según el autor, *Gente* publica las fotos que le entregan los hombres de Massera[21].

Los familiares que comienzan a buscar a sus seres queridos tampoco aparecen en la prensa[22]. Estaba absolutamente prohibido mostrar el dolor y la búsqueda de los familiares de los detenidos-desaparecidos, este era un límite que ningún medio podía cruzar[23]. En Comodoro Rivadavia, por ejemplo, el diario *Crónica* fue suspendido por dos días por "informar acerca del funcionamiento del Consejo de Guerra y, al mismo tiempo, mostrar el rostro de la madre de uno de los detenidos" (Blaustein, 1998: 126).

Para poder secuestrar, matar y torturar era necesario convertir al otro en una cosa. Era necesario un tratamiento que evitase cualquier grado de empatía, de identificación, de ver al otro como un semejante. A los "elementos subversivos" no se los considera ciudadanos con derechos, ni actores políticos, ni hombres y mujeres con afectos ni familias. La represión que cae sobre ellos no puede tener ningún reparo moral. Se los trata como objetos, invisibilizados y aislados socialmente, cosificados. Se los deshumaniza y al negarles su humanidad se los transforma en seres que pueden ser matados, descartados, sin ningún tipo de derechos. "El tratamiento al 'subversivo' en la prensa anticipa lo que va a sucederle al desaparecido en los campos clandestinos de detención" (Schindel, 2003: 53)

Los diarios publican cotidianamente titulares sin compañía de imágenes que anuncian "elementos abatidos", "extremistas muertos", "cadáveres hallados". La ausencia de representación

dad, su 'racionalidad'". Feinman, José Pablo, "*Gente* es el medio y el mensaje", *Página 12*, 28 de diciembre de 2003.

20 La ESMA fue uno de los más terribles centros clandestinos de detención durante la dictadura militar argentina por el que pasaron alrededor de 5000 personas, de las cuales muy pocas sobrevivieron. A partir del 31 de diciembre de 2004 se firmó la restitución del predio al poder civil y se creó el "Espacio para la Memoria y la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos".

21 Feinman, J. P., "Lanusse contra la junta militar", *Página 12*, 29 de marzo de 2009.

22 Son conocidas como honrosas excepciones los casos del *Buenos Aires Herald*, cuyo director era Robert Cox y se publicaba en inglés, y el diario *La Opinión*, dirigido por Jacobo Timerman, que si bien apoyó el golpe de Estado, publicaba noticias sobre desapariciones. También fue una excepción la actitud del periodista en ese entonces de Radio Colonia, Uruguay, Ariel Delgado. Hay que agregar que en las redacciones se sabía lo que sucedía debido, entre otras cosas, a los cables de ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina), fundada por Rodolfo Walsh en 1976, y que en algunos casos, se nutría de la misma información que llegaba a los periódicos y estos no publicaban.

23 Muchos fotógrafos desoyeron estas órdenes y sacaron fotos de las madres y otros familiares de desaparecidos en Plaza de Mayo. Gracias a ellos hoy tenemos fotos que documentan las acciones de búsqueda desde el inicio mismo de la dictadura. Ver Gamarnik, Cora, "La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa". Ponencia presentada en "V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente", 22 al 25 de junio de 2010, Universidad de Gral. Sarmiento, Buenos Aires, Argentina, Publicada en CD. ISBN: 978-950-673-669-9.

SANGRIENTOS CHOQUES RACIALES EN SUDAFRICA

Clarín

REPUDIO DEL GOBIERNO

Fueron hallados 30 cadáveres en Pilar

Videla asistió al sepelio de Actis

Pelea hoy el campeón mundial

SUPERCLASICO

Se enfrentan CASI y SIC

Tapa del diario *Clarín*, 21 de agosto de 1976. 12

para hablar de "la subversión" fue una de las estrategias más utilizadas pero no la única. Al igual que antes del golpe, iba de la mano de la presentación confusa y descontextualizada de las noticias. La imagen en estos casos actuaba como un elemento desconcertante. Los titulares hablaban de una cosa, las fotografías se referían a otra. En la tapa de *Clarín* del 21-8-76 por ejemplo, se informa, previa aclaración de "repudio del gobierno", que "Fueron hallados 30 cadáveres en Pilar"[24]. Las fotos que acompañan esta noticia son de conflictos raciales en Sudáfrica, de R. Videla, el entonces presidente de facto, en un sepelio que nada tenía que ver con los cadáveres hallados, y de Galíndez, el campeón mundial de boxeo. *(Imagen 12)*. Los episodios son relatados sin que nadie aclare lo sucedido. Los medios no cumplen ni siquiera con lo que se supone es su función básica, hacer al menos un intento de contextualizar los hechos. Habían aparecido 30 cadáveres en un descampado y en el diario no hay nada que intente explicar algo tan aberrante.

La otra forma de representar la "subversión" es la publicación de fotografías que se sacan posteriormente a la realización de operativos represivos: fotos de arsenales encontrados, clínicas clandestinas, casas cuyos frentes fueron tiroteados, etc., en donde la idea de "subversión" actúa por contigüidad[25]. Mientras los textos periodísticos los definen como "terroristas", "delincuentes", "sediciosos", "irregulares", "elementos" o "extremistas", las imágenes los muestran a través de las supuestas consecuencias de sus actos (casas baleadas, autos explotados, vecinos con miedo).

La noción de "víctimas de la subversión" que manejan los diarios y revistas es muy amplia. Se menciona al personal policial y militar directamente afectado por acciones de las organizacio-

24 Este suceso se conoce hoy como la masacre de Fátima. Se sabe que 30 personas que estaban detenidas ilegalmente en la Superintendencia de Seguridad de la Policía Federal —conocida como Coordinación—, fueron trasladadas entre el 19 y el 20 agosto de 1976 hasta el kilómetro 62 de la ruta 8, en Fátima, partido de Pilar, provincia de Buenos Aires. Allí se les disparó con un arma de fuego en la cabeza, y luego se hizo detonar un artefacto explosivo que esparció los cadáveres en un radio de treinta metros. Poco antes de esta masacre había sido asesinado el general Omar Carlos Actis. Un médico forense de la policía de Pilar encontró en el bolsillo de una de las víctimas una nota en la que se leía "30 x 1". Hoy los máximos responsables de esta masacre están siendo juzgados.
Para más información: <http://www.masacredefatima.com.ar/>

25 La relación de contigüidad es una figura de la retórica visual. Es un tipo de metáfora que actúa a través de la relación de causa-efecto. Se habla de algo o alguien mostrando el efecto que produce.

nes guerrilleras, pero también se incluye a "la población" en general: vecinos, transeúntes, espectadores, testigos, etc.

Las imágenes de los "testigos" se utilizan en muchas producciones y se eligen casos que puedan generar identificación con el lector. En el diario *La Razón* del 20 de marzo de 1976, por ejemplo, bajo el titular "Intenso tiroteo con extremistas", se muestran tres fotografías: un portero, una mamá con su bebé en un carrito (que según el epígrafe fue a misa) y el frente de un edificio baleado, desde el que los supuestos subversivos le dispararon a las autoridades. En la producción tanto del diario *La Razón* como de la revista *Gente* después del secuestro de Norma Arrostito, se publica una misma fotografía que supuestamente prueba su muerte. La imagen muestra el momento en que dos mujeres "pasan y miran" por la vereda unas manchas de sangre. *(Imagen 13)*.

Revista Gente, 9 de diciembre de 1976. La foto fue publicada durante el supuesto asesinato de Norma Arrostito. 13

En el caso de los policías o militares muertos por acciones guerrilleras, los diarios publican sus fotos con nombre y apellido, se informa del dolor de sus familiares, se muestra a las autoridades yendo a sus velatorios, se fotografían los homenajes y se los menciona con honores en su rol de "caídos en el cumplimiento del deber". En oposición a la ausencia de las imágenes, a la cosificación y deshumanización de los "subversivos abatidos" (nunca asesinados), se muestra con gran producción fotográfica el dolor por estos muertos.

Nuevamente es la revista *Gente* la que instala este recurso con máxima eficacia. En un número especial del 3 de mayo de 1976, cuyo título es "Fotos - Hechos - Testimonios de 1035 dramáticos días"[26], al lado de las imágenes de los familiares de los muertos por acciones guerrilleras (en general fotografiados en el momento del sepelio), se publican fotos de las personas muertas en momentos felices de su vida, con sus hijos, en familia, etc.

En todos los casos analizados, la prensa actúa a través de la repetición constante. La rutina produce acostumbramiento y la costumbre puede obturar la reflexión. El discurso expresado de este modo

26 La revista es un homenaje al golpe de Estado de 1976 y el período al que hace referencia va desde la asunción de H. Cámpora como presidente de la Nación, el 25 de mayo de 1973, hasta el "final de esos dramáticos días", el 24 de marzo de 1976.

se naturaliza y a partir de cierto punto consigue provocar indiferencia o negación. Sólo una explicación contextualizada podía ayudar a disminuir el distanciamiento, a entender al otro, y en un grado más alto, al compromiso o la solidaridad con el otro. Exactamente esto es lo que la prensa no hacía.

LA NACION

Es inminente la asunción del poder por las Fuerzas Armadas

Deheza se reunió con los comandantes

En La Plata la acción terrorista fue dominada

Acordaron los partidos constituir la bicameral

Tapa del diario *La Nación*, 25 de marzo de 1976. Fotografía del helicóptero donde llevaban detenida a Isabel Perón. Fotógrafo: Horacio Villalobos 14

El golpe en fotos

La noticia del golpe no fue primicia para nadie, la información estaba instalada en las distintas redacciones, en los partidos políticos, en la calle. Sólo se dudaba del día y la hora. Como señala César Díaz, "si bien el golpe constituía una sensacional noticia, ningún diario podría jactarse de proporcionar a la ciudadanía la primicia" (Díaz, 2002: 89). Públicamente no hubo derramamiento de sangre. Había movimientos de tropas pero que no abrían fuego. Más que un golpe de Estado, el golpe pareció "un pálido traspaso de poder, un hecho administrativo, casi banal" (Schindel, 2003: 114). Los militares le hacían al pueblo argentino el favor de tomar el poder y se sacrificaban en nombre de la patria para poner orden en el caos. Las fotografías así lo mostraban. Estas imágenes, publicadas en forma homogénea en toda la prensa de entonces, revelan un lenguaje en el que la fotografía actúa no sólo como "ilustración", sino como otro "texto" que construye, refuerza, complementa y al mismo tiempo "prueba" y "denuncia" lo que la dictadura quería transmitir.

Las fotografías muestran tanques que se pasean sin problemas por las calles, gente que se informa y lee el diario tranquilamente en un bar, en las plazas, que se junta para "seguir los acontecimientos" y vuelven a sus actividades cotidianas, etc. En general, las imágenes publicadas en los medios analizados no llevan firma. De las fotos publicadas el día 25 de marzo de 1976[27] hay una que se destaca y es la que elige el diario *La Nación* como foto de tapa. La fotografía es de Horacio Villalobos —aunque en ese momento no lleva el crédito—, quien congela el momento en que el helicóptero de la Fuerza Aérea conduce a la todavía presidenta María Estela Martínez de Perón a un destino por entonces desconocido. La imagen está sacada en el momento en que despega del techo de la Casa Rosada, en la madrugada del 24 de marzo de 1976 *(Imagen 14)*. El epígrafe no menciona que está siendo detenida. La imagen del helicóptero da la idea de una fuga indigna, de una huida cobarde o al menos

27 Los hechos se sucedieron en la madrugada del 24 de marzo, por lo tanto los diarios de ese día ya habían cerrado sus ediciones, es el 25 de marzo cuando se despliegan las principales producciones editoriales en relación con el golpe de Estado.

de un fracaso. En 1976 estaban frescas las imágenes de los norteamericanos huyendo de Saigón en 1975. Una famosa foto se había difundido entonces, la de ciudadanos estadounidenses haciendo cola en el techo de un hotel para abordar un helicóptero, mientras se evacuaba la embajada estadounidense. Como si fuera una cita, los lectores de *La Nación* entonces podían hacer una analogía: un helicóptero, una guerra, una derrota, una huida[28].

A los fines de identificar distintas estrategias de construcción de imagen durante los días posteriores al golpe agrupamos las fotografías[29] publicadas en cuatro ejes: las imágenes de la supuesta legalidad, la presencia militar propiamente dicha, la construcción de la imagen de Videla y la normalidad.

Tapa Revista *Siete Días*, 26 de marzo de 1976. 15

Las fotos de la supuesta legalidad:

Las fotos que más se reiteran en todos los medios analizados a partir del 25 de marzo son las que muestran a los integrantes de la Primera Junta en el momento en que firman o prestan juramento. La revista *Siete Días Ilustrados* del 26 de marzo de 1976, por ejemplo, publica una tapa con tres fotos del entonces almirante Massera a la izquierda, el teniente general Videla en el centro y el brigadier Agosti a la derecha en el momento en que juran *(Imágenes 15 y 16)*. Con el título "Los hechos", la revista promete mostrar en su interior "El proceso militar en fotos". La foto de tapa de la revista que eligen para representar el golpe de Estado es la de una instancia de supuesta "legalidad", como es el juramento de los miembros de la Junta. Fotos similares aparecen en muchos otros medios (*La Nación, Clarín, La Prensa, La Opinión*). La imagen muestra lo mismo que mostraría un juramento presidencial en democracia. Un acto formal, sobrio, jurídico. Lo que había cambiado era la forma en la que habían llegado al poder los militares y el documento por el cual juraban. Era un golpe de Estado y juraban por el Acta para el Proceso de Reorganización Nacional y no por la Constitución Nacional que acababan de deponer. El Acta suprimía el Congreso, la Corte Suprema y todos los cargos ejecutivos

Revista Siete Días, marzo 1976. Las fotos de la supuesta "legalidad". 16

28 En la historia argentina se repetiría la misma imagen, durante los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando (esa vez sí) el entonces presidente Fernando de la Rúa huía en helicóptero, mientras la represión dejaba en las calles un saldo de 38 muertos.

29 La agrupación de imágenes y la selección de ejes que establecemos parte de asumir que es imposible analizar fotos aisladamente, por fuera de su contexto de publicación.

nacionales, provinciales y municipales, y anunciaba entre sus objetivos "la vigencia de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino; la vigencia de la seguridad nacional erradicando la subversión y las causas que favorecen su existencia, [...] la ubicación internacional en el mundo occidental y cristiano...". El acto se estaba desarrollando en el interior del edificio Libertador, sede del Estado Mayor del Ejército (no en el Congreso de la Nación), y sobre la mesa de caoba de la sede militar sobre la que se firma el Acta, que tiene gran protagonismo en la foto, además de los micrófonos, había un crucifijo y una Biblia[30]. Uno de los principales criterios de "legitimidad" en el que se pretendió afianzar al golpe es la afirmación de que el nuevo gobierno buscaba el bien común de acuerdo con los principios de la doctrina cristiana, en especial frente al "marxismo apátrida". Los argumentos de la "nación católica" y la búsqueda de un modelo de país "occidental y cristiano" que se reiteran permanentemente en la prensa escrita de entonces, sirvieron para sostener y apoyar el golpe con un discurso moral. El apoyo de la jerarquía eclesiástica al golpe fue manifiesto y elocuente y los símbolos cristianos en su despliegue de imágenes eran omnipresentes. Los miembros de la Junta aparecen en forma reiterada en las fotos acompañados por obispos, en misa, rezando o flanqueados por crucifijos u otras imágenes religiosas.

Los diarios *La Nación,* La *Prensa, La Opinión* y *La Razón* del 25 de marzo también eligen darle especial importancia a ese momento.

Al mostrar las fotos del momento de la jura, la prensa comenzaba a legitimar al gobierno que acababa de tomar por la fuerza el poder.

Revista Siete Días, marzo de 1976. 17

La presencia militar

Las otras imágenes que se pueden ver esos primeros días en la prensa son las fotografías militares propiamente dichas. Nos referimos a aquellas donde se ven soldados patrullando y tanques en las calles que aparecen los dos primeros días después del golpe y enseguida salen de la primera plana. Estas fotografías producen un efecto extraño: amedrentan y "tranquilizan" en forma simultánea. Por un lado se ven los tanques en la calle, pero se eligieron ángulos en donde se ve también a la gente haciendo sus tareas o parados en la vereda viéndolos pasar en forma tranquila *(Imagen 17)*. En el resto de

30 Ver Eduardo Anguita y Martín Caparrós en *La Voluntad. Tomo III. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1976-1978.*

Revista Siete Días, marzo de 1976. 18

las fotos se ven las calles vacías, la gente en los bares leyendo las noticias: no hay conflicto, no hay represión ni por supuesto resistencia. "La sociedad" representada aparece amigable con las Fuerzas Armadas. En la revista *Siete Días* aparece una foto que ocupa una página entera donde puede verse una señora mayor de espaldas, con una cartera, zapatillas humildes, bien de barrio, hablando con un soldado que tiene el arma en la mano *(Imagen 18)*. El epígrafe dice: "Desde el comienzo del proceso, la población supo mantener la calma y no evitó las consultas a los soldados". El militar está armado pero contesta preguntas a una señora que sale a hacer los mandados. En un mismo movimiento, la población (representada en esta señora) mantiene la calma y confía en la fuerza militar. *La Nación* es el único diario que hace referencia a enfrentamientos armados. Bajo el título "En La Plata la acción terrorista fue dominada", se publica una foto donde se ve un tanque y un ómnibus cortando un camino. El epígrafe señala: "Efectivos militares y policiales bloquean uno de los accesos al bosque de La Plata, en las inmediaciones de la ciudad universitaria, mientras tropas combinadas efectúan el rastrillaje de la zona en busca de extremistas"[31]. En toda la prensa, la única mención a algo que pudiese ser visto como resistencia al golpe de Estado fue esta.

Un recurso repetido y utilizado por varios medios fue la de dividir con diversas estrategias de diseño como imágenes, fotos, recuadros y textos, el "ayer" del "hoy". Esta división responde a una estrategia didáctica, simplificadora y muy efectiva para marcar el final de una etapa y el inicio de lo que se muestra como etapa fundacional de un nuevo país. En todos los casos aparece representado el ayer como violencia, caos, malestar, y al mismo tiempo como un pasado lejano que va quedando en el olvido, mientras el hoy se representa como una gesta heroica y refundadora. Son los soldados los que traen la paz.

Las fotos por excelencia que —a mi criterio— mejor representan la operación de prensa destinada a construir una imagen positiva de la dictadura fueron publicadas por la revista *Gente* del

31 *La Nación* era (y es) el órgano de expresión por excelencia de las clases dominantes, vocero de la oligarquía agraria y de los sectores más conservadores de la sociedad. Es probable que justamente su carácter de clase le diese una "independencia" mayor a la hora de decidir qué noticias publicar, ya que, de alguna manera, gozaba de mayor libertad para manifestar sus opiniones. El acuerdo pleno de su política editorial con la "lucha antisubversiva" era el criterio de selección de sus tapas.

El "ayer" y el "hoy". Revista Gente 19 de abril de 1976. 19

19 de abril de 1976 siguiendo esta estrategia *(Imagen 19)*. En estas imágenes bajo el título "El país después del 24" y con una etiqueta que dice "Ayer" aparece representado "el eje del mal" del lado izquierdo. La foto, que ocupa tres cuartos de la página, muestra "modernas armas encontradas en un procedimiento realizado en el Ministerio de Bienestar Social"[32] y se informa de un caso similar hallado en la UOM (Unión Obrera Metalúrgica). La construcción visual de las dos páginas es un montaje donde las armas quedan del lado izquierdo, en un lugar oscuro y en el ayer, mientras el hoy queda del lado derecho y es representado por una foto que ocupa toda la página, sin texto, donde se ve a un joven soldado, al aire libre, con su boina ladeada, en gesto dulce, jugando y dándole de comer a las palomas. Una de ellas a punto de posarse en su mano deja ver el arma del soldado. En el epígrafe se lee: "El país vuelve lentamente a la normalidad. **Un soldado a cara descubierta monta guardia** en uno de los ángulos de la Plaza de Mayo. Recoge unos granos de maíz y deja que las palomas coman de su mano. A esa hora, en todo el territorio nacional, muchos como él guardan el orden y la seguridad" (el destacado es nuestro). Están presentes en la imagen el uso metafórico de la paloma como símbolo de la paz, pero en este caso en manos militares. El sentido de las dos imágenes se genera por oposiciones binarias: oscuridad/luz, armas/paloma, clandestinidad/soldado joven a cara descubierta.

La visión simplista, pedagógica y dicotómica que divide el ayer del hoy se complementa con las imágenes, textos e infografías que le enseñan a la población cómo debe actuar a partir de ese momento. En el mismo número de la revista, bajo un aviso que señala "Un servicio de 'Gente' para ciudadanos de un nuevo tiempo" y que se titula "Todo lo que Ud. NO debe hacer", se indica con dibujos sencillos, como si fuera una historieta, cómo debe comportarse el buen ciudadano. Públi-

32 Vale aclarar que el Ministerio de Bienestar Social había estado en manos de José López Rega desde mayo de 1973 hasta julio de 1975, y las armas halladas pertenecían a un cargamento destinado a la Triple A. Vuelve a aparecer, como vemos, la confusión en la presentación de la información.

camente, entonces, se enseña a la población cómo actuar y al mismo tiempo se señala la "legalidad" de la represión en caso de que esos supuestos delitos se cometiesen. La postura de la revista es una combinación de tonos entre paternal, docente, amenazante y policial. En el copete que precede a estas imágenes se lee: "Aquí hay normas claras, precisas, para que usted sepa cómo actuar sin tener problemas. Para ello basta con seguir las normas de la Junta Militar. Lea, aprenda de memoria y, por las dudas, repase". A la población se la infantiliza, la dictadura es un gran maestro que enseña cómo actuar y que a lo sumo pone en penitencia los ciudadanos que se portan mal.

La Opinión del 26 de marzo de 1976 decía: "Si los argentinos [...] —aun dentro del ex oficialismo— agradecen al Gobierno Militar el haber puesto fin a un vasto caos [...] no menos cierto es que también agradecen la sobriedad con que actúan".

Sobriedad versus delirio, capacidad y profesionalismo versus torpeza. Serenidad versus gritos y amenazas. La dualidad y el binarismo son los ejes explicativos de todo lo que sucede: buenos contra malos, control versus caos, una subversión asesina y apátrida versus militares profesionales, ecuánimes, morales, comprensivos, que cumplen con su deber y defienden la Nación.

La Opinión del mismo día continuaba: "De una etapa de delirio, donde torpes y vanas figuras gritaban sus amenazas a voz en cuello [...] la Argentina se abrió **en pocos minutos** a una etapa de serenidad [...]". (El destacado es nuestro).

El otro recurso que se suma a la estrategia de dividir el ayer del hoy es la apelación a la inmediatez. La prensa de varias maneras intentó demostrar que en pocas horas la Argentina era otro país. El cambio era inmediato, casi mágico.

La construcción de la imagen de Videla

El hombre que dirigiría el país durante los años más terribles de la dictadura militar fue descripto por allegados y conocidos como carente de talento, sin carisma ni audacia, sin capacidad de liderazgo, débil de carácter y temeroso de Dios (Seoane y Muleiro, 2001: 154). Mucho antes de que se concretara el golpe de Estado se comenzó a instalar en los medios una campaña para revertir esta imagen. Videla comienza a aparecer reiteradamente en los medios desde mediados de 1975, como un militar profesional, sobrio, honesto y moralista. Antes del golpe, esta imagen se construyó a través de dos facetas diferenciadas, por un lado se mencionaba su profesionalismo, su "foja intachable", su entrega a Dios y, por el otro, se lo comparaba con la Pantera Rosa, un dibujo animado muy popular de entonces. Una de las primeras veces en que se realiza esta comparación es en septiembre de 1975. La revista *Gente* arma su tapa dividida en dos partes iguales, anunciando dos notas centrales: la Pantera Rosa por un lado y Videla por el otro *(Imagen 20)*. La imagen los ubica en paralelo. Las dos notas

no están conectadas y en el interior de la revista no se menciona ningún vínculo entre ambas, pero la sola construcción de la tapa instala el tema. La comparación venía supuestamente por la figura delgada y la forma de caminar de Videla, aunque detrás de estas aparentes relaciones había una política que tenía por objetivo mostrar una imagen desacartonada y "querible" de Videla, apoyándose en la simpatía que generaba la Pantera Rosa. La comparación con el dibujo animado contribuyó a la versión de un Videla blando, a "la paloma que se oponía a los halcones" tan funcional a la dictadura, a pesar de que ya en 1975 había declarado en la XI Conferencia de Ejércitos Americanos realizada en Montevideo que "si es preciso, en la Argentina deberán morir todas las personas necesarias para lograr la seguridad del país" (*Clarín*, *La Nación* y otros, 26 de octubre de 1975).

Revista Gente, septiembre 1975. Se instala la comparación entre Videla y la Pantera Rosa. 20

A partir de la asunción del poder, la campaña para construir una imagen humana, eficiente y moralista de Videla se intensifica y sistematiza. El sábado 27 de marzo, *La Nación* pone en tapa una foto de gran tamaño de la cara de Videla, con la gorra militar, de tres cuartos perfil *(Imagen 21)*. Con gesto adusto, Videla mira el horizonte, su mirada no se cruza con la nuestra, nosotros lo miramos a él. Con el título "Personalidad y trayectoria del nuevo mandatario", se lo describe con frases como: "su inclinación hacia el más puro profesionalismo castrense", "goza del más amplio consenso de sus camaradas", "tesonero carácter de soldado", "enorme fuerza moral", "no se aparta de sus principios pese a los ataques que sufre la institución y a los asesinatos de los que fueron víctimas sus camaradas", "repetidos triunfos frente a la subversión", etc.

La construcción de la imagen de Videla. Detalle de tapa del diario *La Nación*, 27 de Marzo 1976. 21

Roland Barthes menciona a la pose como uno de los procedimientos clave de connotación de las imágenes: "La fotografía no es significante sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos (mirada dirigida al cielo, manos juntas); una «gramática histórica» de la connotación iconográfica tendría, por tanto, que buscar sus materiales en la pintura, el teatro, las asociaciones de ideas, las metáforas corrientes, etcétera, es decir, precisamente en la «cultura»" (Barthes, 1992).

En todas las fotos publicadas esos días está estudiada la pose de Videla, pero fue nuevamente la revista *Gente* la que realizó la cobertura más completa. En su edición del 19 de abril de 1976, cuya tapa tiene como título "El País Nueva Etapa" y la foto de Videla jurando por el Acta, se encuentra

una producción especial sobre su vida. Contestando a la pregunta de "¿Quién es el nuevo presidente de los argentinos?", se muestran fotos donde se puede ver a Videla con su esposa de vacaciones, sonriendo, envainando el sable, en la escuela secundaria, cuando tenía 15 años, cuando era cadete, cuando su esposa le hace un mimo, a su familia en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno cuando asumía la presidencia, etc. *(Imagen 22).*

Producción especial sobre J. R. Videla. Revista *Gente*, abril 1976. 22

El otro recurso utilizado para construir una imagen positiva de Videla, en los inicios de la dictadura, fue fotografiarlo junto a personalidades intelectuales, científicas y literarias que contaban con la admiración y el respeto generalizado. Algunas de las figuras que se reunieron con Videla los primeros meses después del golpe fueron J. Sábato, R. Favaloro, F. Leloir y J. L. Borges (Badaro, 2006). En mayo de 1976, todos los diarios y revistas publicaron las fotos de la reunión con escritores y otros "personajes de la cultura", quienes, además tuvieron palabras de elogio para el dictador[33].

"Los Videla van a misa". Revista La Semana Nº 368, 1983. 23

En el libro *El dictador,* el coronel retirado Augusto Rattenbach, entrevistado por los autores, se plantea: "Habría que hacer un análisis psicológico muy profundo para determinar por qué este hombre casi monjil pasó a ser un energúmeno, a autorizar cosas realmente crueles, despiadadas y ajenas a todo sentido de religión, moral o ética o como se quiera denominar eso que ordenó, permitió o hizo" (Seoane, Muleiro, 2001: 235),

Pilar Calveiro, analizando una foto de la familia Videla yendo a misa[34] *(Imagen 23)*, señala:

33 Sabato, por ejemplo, declaró a la salida de la reunión: "El general Videla me dio una excelente impresión. Se trata de un hombre culto, modesto e inteligente. Me impresionó la amplitud de criterio y la cultura del presidente". Ver *La Nación*, 20 de mayo de 1976.

34 Esta fotografía fue seleccionada por Pilar Calveiro para escribir su texto en el libro *Treinta ejercicios de memoria. A treinta años del Golpe*, publicado por el Ministerio de Educación de la Nación en febrero de 2006. Ella toma a su vez la fotografía de la revista *La Semana*, Nº 368, Bs. As., 1983. Si bien la imagen es de 1983, era una imagen recurrente desde el inicio de la dictadura.

Nuevas Medidas de la J. de Comandantes en Garantía del Orden y la Seguridad

NORMALIDAD EN TODO EL PAIS

Fueron Detenidos Raúl Lastiri y su Esposa

6° LA RAZON

El Gobierno de la Ciudad

Hallazgo de Armas en el Ministerio de Bienestar Social

Las fotos de la "normalidad". Tapa del diario La Razón, 25 de marzo de 1976. 24

"Esta 'normalidad' es la otra cara del terrorismo de Estado, de hecho, la cara más visible durante los años del Proceso. El terror construye también esa 'normalidad' y esta 'bonhomía' sin la cual no se puede entender que muchos dentro de nuestra sociedad no quisieran o no pudieran ver. Estas imágenes fueron las que predominaron en los años setenta, las que hacían increíble lo evidente, las que los represores y buena parte de la sociedad incorporaron como 'realidad'; por su parte nos recuerdan que terror y 'normalidad' no se excluyen, que los tiranos suelen ser buenos padres de familia —incluso aman a sus perros— y que es imprescindible desconfiar de las almas que se proclaman públicamente como 'buenas' y 'bellas'" (Calveiro, 2006: 53).

Las fotos de la normalidad

Las fotos que mejor representan la idea de productibilidad cultural que tuvo la dictadura en la construcción de la imagen que de sí misma quería dar son justamente las fotos que muestran la supuesta normalidad de esos días. *(Imagen 24).* Al analizar esas imágenes (a más de treinta años de los acontecimientos) se nos presenta una tensión crítica extrema entre lo que sucedía y lo que se mostraba: la normalidad, la vuelta de la tranquilidad, la continuidad de la vida cotidiana ahora en paz, etc., son los sentidos que se intentan dar especialmente a través de las fotografías. Los bancos retoman sus funciones, los trenes andan normalmente, los mercados vuelven a tener productos, la gente camina tranquila por la calle, los vecinos limpian las veredas y las paredes.

Sin solución de continuidad, en las mismas páginas, conviven en absoluto contrasentido las fotos de la "normalidad" y la "calma", con los titulares que anuncian detenciones, "procedimientos", hallazgos de armas, universidades intervenidas. El ejemplo máximo de este caso es el diario *Clarín* del 25-3-76, que en su página 8 anuncia "total normalidad" y en la página 9 informa que fue disuelto el Parlamento y la actividad política y gremial fue suspendida. *(Imágenes 25 y 26).*

Los diarios y las revistas nos anuncian un inofensivo "pronunciamiento militar". Una situación, en definitiva, más "normal" y "habitual" que la inestabilidad y el nerviosismo sobre los que se informaba hasta entonces.

La idea de "normalidad" se complementa con la imagen de higiene, limpieza y orden. En oposición al caos político de la etapa anterior se realza la idea de pulcritud y eficiencia que se adjudica a la nueva administración. El 30-3-76, *La Razón* publica una foto de un barrendero cuyo título es "El hombre del día". En otras imágenes se ve a "vecinos" limpiando las "castigadas paredes" o limpiando la basura de las calles.

La apariencia de legalidad y normalidad de la situación son las dos características fundamentales de las fotografías presentadas inmediatamente después del golpe. La violencia constante de los meses previos había desaparecido de las primeras planas.

La normalidad según Clarín el 25 de marzo de 1976.: Hay "total normalidad", "fue disuelto el Parlamento" y "La actividad política y gremial fue suspendida". 25

La imagen de la dictadura después del golpe

Un estudio más profundo acerca de la fotografía de prensa durante los años posteriores de la dictadura excede las posibilidades de este artículo, pero sí podemos mencionar algunas líneas predominantes.

Mientras los diarios asumen el rol de la presentación formal y "seria" de las acciones de las Fuerzas Armadas, son las revistas ilustradas las que nos permiten identificar otras formas de representación. Es sobre todo en ellas en las que se construye una imagen humana de los miembros de la Junta y de los militares y civiles más prominentes de la dictadura. Fueron especialmente las revistas de la editorial Atlántida (*Gente*, *Somos*, *Para Ti*), por entonces propiedad de la familia Vigil, las que llevaron adelante verdaderas operaciones de prensa organizadas en conjunto con los servicios de inteligencia y grupos de tareas de la dictadura[35].

Diario La Razón, 29 de marzo de 1976. La imagen de la "normalidad" y la "higiene". 26

35 Al momento de escribir este artículo se están presentando en la justicia argentina, en el marco de los juicios por delitos de lesa humanidad, casos en donde se demuestra la responsabilidad y complicidad de directivos y dueños de

Estas revistas se transforman así en un objeto privilegiado de análisis de las imágenes que apoyaron, fomentaron y legitimaron a la dictadura militar. Al tratamiento de los distintos temas típicos de este tipo de revistas (moda, modelos y famosos) se le agrega un explícito llamado a la lucha antisuvbersiva, a la necesidad de eliminación del "otro", un discurso sistemático de incentivación del miedo y justificación del terror. Lo que da por resultado una extraña mezcla de "farandulización" de la dictadura y del terror.

Con grandes fotografías, textos cortos, persuasivos y sensacionalistas, la revista *Gente* se transforma en vocera de las Fuerzas Armadas. Incluso según señala Blaustein, "se dice que en las reuniones editoriales de Atlántida participaban gentes de uniforme" (Blaustein, 1998: 132)

Feinman describe: "A partir del golpe de Estado, *Gente* se vuelve 'militante'. Su tono es grave, transita la indignación moral y el reclamo del castigo. Con Videla utiliza uno de sus recursos más genuinos y fundacionales. *Gente*, desde su origen, nos ha mostrado el 'lado humano' del poder".

Frente a los fotógrafos de *Gente*, Videla se ata los zapatos. *(Imagen 27)*. Massera, Martínez de Hoz, Bussi sonríen, comen, van a misa, festejan Navidad, hacen deportes. Son buenos esposos, juegan con sus perros, quieren a sus hijos. *(Imagen 28)*.

La tapa de *Gente* que elegimos analizar es una síntesis de esto. En este caso, la tensión se extrema. *(Imagen 29)*. Es diciembre de 1976, momento del año donde la revista con su tradicional estética del "verano", exhibe modelos en trajes de baño.

El "rostro humano" de la dictadura. Revista Gente Nro 665, 20 de abril de 1978. 27

Massera con esposa, hijos y perro. Revista *La Semana*, s/f. 28

medios vinculados al terrorismo de Estado. Uno de esos casos es la historia de negocios, tortura y represión vinculada a la apropiación de la empresa Papel Prensa. Tres de los principales diarios de entonces (*Clarín*, *La Nación* y *La Razón*) negociaron apoyo y silencio a la dictadura a cambio del porcentaje mayoritario en las acciones de la empresa que controlaba la producción del papel de diarios en el país. Ver Cechini, Daniel y Mancinelli, Jorge, *Silencio por sangre*, Ediciones Miradas al Sur, Buenos Aires, 2010.

¿Cómo relacionar la modelo de trenzas y bikini amarilla sentada sobre la arena con el título de tapa que promete contar "la historia secreta de la guerrilla en Argentina"? La banalización de la dictadura, parafraseando a Hannah Arendt[36], es una forma de construcción de imagen en donde conviven lo aterrador con lo trivial.

1976 fue el año con mayor porcentaje de secuestros, torturas y asesinatos cometidos por la dictadura. Mientras posa la modelo con la bikini amarilla, los cuerpos de los guerrilleros y militantes son sometidos a torturas y arrojados vivos al río. A medida que se va consumando la tarea de exterminio de la dictadura, *Gente* se hace más superficial, "se va aliviando, [...] se puede dar el permiso de volver a lo *light*", señala Blaustein (Blaustein, 1998: 134). La estrategia es alternar bikini con represión, bikini con la figura humanizada de algún genocida, luego de nuevo la bikini y a veces como en el caso que analizamos, todo junto. El lugar vacío de los cuerpos que desaparecieron — la imagen ausente— es ocupado por el cuerpo de la modelo. Tema de tapa e imagen no se contraponen, por el contrario, existe una relación de complementariedad entre la violencia y la persuasión, la violencia y la frivolidad, en definitiva entre la coerción y el consenso.

Tapa revista *Gente*, 30 de diciembre de 1976. "La historia secreta de la guerrilla argentina" y la bikini amarilla. 29

A modo de cierre

Cuando nos preguntábamos al inicio cómo una parte de la sociedad podía seguir su vida cotidiana mientras se desataba la violencia más extrema que conoció nuestro país, encontramos en estas imágenes banales, de orden, normalidad o calma un principio de contestación. Consideramos que hablar de censura, autocensura y complicidad en la prensa no alcanza para explicar algo que no tiene su respuesta en un análisis comunicacional, sino sociológico e histórico, pero sí podemos agregar que los lectores que apoyaban el golpe de Estado podían encontrar en la construcción de la realidad que les proponían los medios, amplificada por el funcionamiento homogéneo de los mismos, una constatación de su propia visión de las cosas, una justificación de su propio consenso al golpe de Estado, lo que les permitía reproducir su forma de pensar antes que cuestionarse. "Un

36 Hannah Arendt definió como "la banalidad del mal" acciones como la de Adolf Eichman durante el exterminio nazi.

rasgo peculiar de una sociedad aterrorizada es la dificultad de distinguir las fuentes genuinas de información de aquellas en las que uno sólo *quiere* creer [...]. La gente se aferra a una cantidad de 'claves' —a menudo contradictorias— que adquieren significado sólo en un contexto en el que imperan el miedo y la confusión [...]. En ese proceso 'descubrimos' las explicaciones más descabelladas" (Malamud Goti, 2000: 94, citado por Schindel, 2003: 57).

Para instalar estos registros visuales de manera efectiva y exitosa, la dictadura contó con una parte importante de la sociedad harta, aterrorizada y/o engañada que también actuó a través de la negación, la complicidad o la indiferencia.

Nos preguntábamos al inicio por qué buscar las fotografías de prensa que se publicaron esos días y qué pensábamos encontrar.

No buscamos en esas fotos lo que nos dicen hoy, sino ver cómo actuaban en el momento en que fueron publicadas; al mismo tiempo, al analizar esas fotos no sólo buscamos lo que esas imágenes dicen abiertamente de modo explícito, sino también lo que callaban. Comenzamos diciendo que la política de ocultamiento de los crímenes de la dictadura estuvo acompañada de una política de visibilidad. Las fotografías ayudan a recordar y la manera de recordar afecta el presente. Leer esas fotografías permite descifrar ese régimen de visibilidad que se intentó imponer como natural, ese relato de los hechos que la dictadura construyó para avalar el golpe de Estado. Es reconstruir un proceso para, de alguna manera, cumplir el más íntimo y profundo deseo de des-hacer la historia.

Bibliografía citada y/o consultada

AGUILA, Gabriela, *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983*, Prometeo, Buenos Aires, 2008. Pág. 223.

ANGUITA, Eduardo y CAPARRÓS, Martín, *La Voluntad. Tomo III. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1976-1978*, Buenos Aires, Norma, 1998.

BERRÍOS, Lorena, "Imágenes de una memoria: La función de las fotografías en dictadura", trabajo realizado para el seminario "Memoria y Ciencias Sociales: objetos, abordajes, perspectivas", Santiago de Chile, 2009. Mimeo

BADARO, Martha, "24 de marzo de 1976 - Efeméride trágica" , Revista *Dibujarnos de Nuevo* Nº 10, Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) de la ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina), Marzo 2006 disponible en: <http://www.freewebs.com/dibujarnosdenuevo/>

BARTHES, Roland, "El mensaje fotográfico" y "Retórica de la imagen" en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1992, pp 11-47.

BLAUSTEIN, Eduardo y ZUBIETA, Martín, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1999.

CALVEIRO, Pilar, "Los Videla van a misa" en *Treinta ejercicios de memoria. A treinta años del Golpe*, publicado por el Ministerio de Educación de la Nación en febrero de 2006.

CARAZO, Alfredo y AUDI, Rodolfo, *Siete años de lucha contra la dictadura,* Buenos Aires, Editorial Nuevo Horizonte, 1984.

CECHINI, Daniel y MANCINELLI, Jorge, *Silencio por sangre*, Buenos Aires, Ediciones Miradas al Sur, 2010.

DÍAZ, César. L., *La cuenta regresiva. La construcción periodística del golpe de Estado de 1976*. Buenos Aires, La Crujía, 2002.

EGAN, Georgia y CORDELLA, Marisa, *Las Madres de Plaza de Mayo, Prensa, ideología y resistencia*, John Benjamins Publishing Company, 2006.

FEINMAN, José Pablo, "*Gente* es el medio y el mensaje", *Página 12*, 28 de diciembre de 2003.

FREUND, Giselle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996.

GAMARNIK, Cora, "La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa". Ponencia presentada en "V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente", 22 al 25 de junio de 2010, Universidad de Gral. Sarmiento, Buenos Aires, Argentina, Publicada en CD. ISBN: 978-950-673-669-9.

MANGONE, Carlos, "Dictadura, cultura y medios", en Revista *Causas y Azares* Nº 4, 1996, Bs. As., pp. 39-45.

MAZZEI, Daniel, *Medios de comunicación y golpismo. El derrocamiento de Illia (1966),* Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 1997.

MENAJOVSKY, Julio, "Terrorismo de Estado y fotografía. Entre el documento y la intervención", en la Segunda Bienal de Fotografía Documental, Tucumán, 2006.

MOCHKOFSKY, Graciela, *Timerman, El periodista que quiso ser parte del poder*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003. pp. 219.

POSTOLSKI, Glenn y MARINO, Santiago, *Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios* en MASTRINI, Guillermo (ed.) (2005), *Mucho ruido, pocas leyes... Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004),* La Crujía, Buenos Aires.

SCHINDEL, Estela, *Desaparición y sociedad: una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978),* Berlín, Freien Universität Berlín, 2003.

SEOANE, María y MULEIRO, Vicente: *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

ULANOVSKY, Carlos (1997) *Paren las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1970-2000),* Buenos Aires, Emecé.

VARELA, Mirta y otros, "Silencio, mordaza y 'optimismo'", en Revista *Todo es Historia*, Nº 404, Buenos Aires, 2001, pp. 50-63.

VERÓN, Eliseo, "El análisis del 'Contrato de Lectura', un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media", en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications*, IREP, París, 1985.

VITALE, María Alejandra: *Memoria y acontecimiento. La prensa escrita argentina ante el golpe militar de 1976*, disponible en
<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/vitale.pdf>

WALSH, Rodolfo, Carta Abierta a la Junta Militar, 24 de marzo de 1977. Disponible en: http://www.literatura.org/Walsh/rw240377.html

http://CMDF.montevideo.gub.uy